

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Michel-Jean Cazabon y Francisco Oller: pintura y sociedad
en el Caribe decimonónico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Tamara Nicole Díaz Calcaño

Director

Francisco Javier Pérez Segura

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte



Tesis Doctoral

**MICHEL-JEAN CAZABON Y FRANCISCO OLLER: PINTURA
Y SOCIEDAD EN EL CARIBE DECIMONÓNICO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Tamara N. Díaz Calcaño

Bajo la dirección del doctor:
Francisco Javier Pérez Segura

Madrid, 2019

Tamara N. Díaz Calcaño

**MICHEL-JEAN CAZABON Y FRANCISCO OLLER: PINTURA Y
SOCIEDAD EN EL CARIBE DECIMONÓNICO**

Tesis doctoral dirigida por:

FRACISCO JAVIER PÉREZ SEGURA

Profesor Titular de Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Tamara N. Díaz Calcaño,
estudiante en el Programa de Doctorado en Historia del Arte,
de la Facultad de Geografía e Historia ☒ de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Michel-Jean Cazabon y Francisco Oller: pintura y sociedad en el Caribe decimonónico

y dirigida por: Francisco Javier Pérez Segura

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 8 ☒ de julio ☒ de 2019 ☒

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

A mi madre

Agradecimientos

Al enfrentarme a la labor de redactar esta sección, se hace más que evidente que no hay proyecto que se desarrolle y concluya en soledad. Por ello extendo mi más grato y profundo agradecimiento a:

La Prof. María del Pilar González Lamela de la UPR, quien sembró la primera semilla de esta investigación, al sugerirme estudiar la historia del arte de Puerto Rico allá en tiempos de licenciatura.

Haydee E. Venegas y Osiris Delgado Mercado por recibirme en sus respectivos hogares para hablar de la pasión que definió tanto de sus carreras.

Lorraine Johnson de la Galería Nacional de Trinidad y Tobago por la invaluable información que me hizo llegar.

Margaret Woodall y la administración de Belmont House, quienes además de abrir el museo un lunes otoñal para hablar de Cazabon, me presentaron con té y pastel para contrarrestar el frío.

Los registradores que me abrieron las colecciones que custodian. Los coleccionistas y escritores que contestaron mis preguntas.

Los bibliotecarios y archiveros de la Biblioteca Nacional de España y el Archivo General de Puerto Rico, cuya asistencia y amabilidad hicieron de mis frecuentes y extensas visitas unas productivas y placenteras.

Javier Pérez Segura, mi director, por su diligencia, profesionalidad, y disposición constante. Su presencia y guía significaron una diferencia crucial en esta última encrucijada.

Germán, quien no sabe cuánto significó su ayuda incuestionable desde Jaén, mi luz al otro lado del Atlántico.

Hilian, Jennifer y Juan Carlos, cuyas palabras y consejos fueron bálsamo en los peores días.

Daisy, mi madre, cuyo constante e incansable apoyo permitieron el inicio y culminación de este proyecto. Su perseverancia fue mi mayor inspiración para terminar esta faceta.

MICHEL-JEAN CAZABON Y FRANCISCO OLLER: PINTURA Y SOCIEDAD EN EL CARIBE DECIMONÓNICO

Resumen

Introducción y objetivos:

Al considerar la producción artística en el Caribe del siglo XIX, tanto hispano como inglés, se hace evidente la considerable presencia de la pintura paisajista y de escenas de género o costumbristas. A lo largo de la centuria, en el Caribe insular se manifestó la visualización de lo propio y distintivo de la región en la literatura y en las artes plásticas, a la par con los distintos movimientos nacionalistas en Latino América y Europa. El paisaje local y la diversa población isleña fueron el foco de inspiración tanto para artistas extranjeros y locales, sus representaciones respondiendo a distintos intereses según su contexto y época. En esta investigación, nos proponemos un estudio comparativo de la situación del artista local y el desarrollo de la pintura decimonónica en la región. Para ello hemos optado por estudiar la vida y obra de dos artistas fundamentales en el desarrollo de la pintura y del imaginario visual de sus respectivos países: Michel-Jean Cazabon (1813-1888) de Trinidad y Francisco Oller (1833-1917) de Puerto Rico. A través del análisis de sus carreras podremos considerar las similitudes y diferencias en la vida y obra de pintores locales trabajando en el Caribe inglés y español respectivamente; y cómo éstos utilizan el paisaje y la representación de la sociedad local en su producción.

Al considerar la trayectoria vital de Cazabon y Oller se aprecian unos interesantes paralelos. Ambos pintores nacieron en la región en familias acomodadas, estudiaron en Europa y volvieron a sus islas para establecerse como artistas. Cazabon estudió en Inglaterra y Francia. Mientras que Oller llevó a cabo su entrenamiento artístico en España y Francia. Ambos vivieron durante períodos extensos en París. Fueron principalmente paisajistas, ocupándose de representar en acuarela y óleo su paisaje natal durante gran parte de sus carreras. Igualmente, retrataron a miembros de la élite local y realizaron representaciones de la sociedad caribeña a

la que pertenecían, visualizando los sectores criollos y de color, urbanos y campesinos. Sus producciones se nos presentan como ventanas a los intereses y las ansiedades del Caribe decimonónico, en especial en lo que corresponde a las administraciones coloniales y la clase criolla. Por ello, hemos aprovechado la oportunidad de realizar un estudio biográfico comparativo que nos permita discernir el rol de la pintura paisajista y la representación de la sociedad, específicamente de la población campesina y de color a través de la figura femenina, en el Caribe del siglo XIX. Así como señalar las similitudes y diferencias en estas representaciones pictóricas según sus respectivos contextos geográficos y políticos, Trinidad y Puerto Rico.

La pintura paisajista se presenta como un elemento importante en la visualización de la región, fue un género utilizado tanto por las administraciones coloniales, y por la élite criolla y extranjera, como por los hacendados, para resaltar y representar su dominio político y económico. A la vez, es un tema prominente en la literatura y en la pintura para la construcción del imaginario nacional local, utilizado para resaltar aquello que distingue a la cultura y su lugar en relación con la metrópolis. Igualmente, la representación de los sectores negros de la sociedad caribeña es tan importante en las artes de la región como el paisaje. Responde tanto al interés de la clase dominante de visualizar y clasificar aquellos que considera subordinados, como a los intereses abolicionistas.

Un acercamiento a la vida y obra de estos dos pintores presenta la situación del artista en el Caribe decimonónico como difícil, pero alejada de las limitaciones o restricciones de la tradición artística académica europea. En parte por falta de una tradición artística secular institucionalizada en Trinidad y Puerto Rico. Sin embargo, sus límites se encontraban definidos por su mercado, en gran parte determinado por las élites coloniales conservadoras. Aun dentro de sus limitaciones en el ámbito caribeño, Cazabon y Oller representaron en sus pinturas elementos particulares de la sociedad en la que vivían, demostrando su reconocimiento y

conciencia personal de las divisiones sociales y raciales que definían la vida en el Caribe, en especial la del sector negro y campesino. Sus representaciones de la población negra responden a los cambios sociales suscitados por la abolición. La figura femenina, en especial en la obra de Cazabon, se convirtió en un elemento clave en el desarrollo de la imagen local, en especial en comparación con en el siglo XVIII. Cazabon y Oller buscaron humanizar ambos asuntos en la pintura en sus respectivas islas, haciéndolo a través del retrato y alejándose de los estereotipos que abundaban en la cultura visual de la región.

Abstract

When considering the artistic output in the Hispanic and English Caribbean islands in the nineteenth century, it becomes evident the considerable presence of landscape painting and *costumbrismo* or genre scenes. During nineteenth century, along with the different nationalist movements in Latin America and Europe, the insular Caribbean manifested the visualization its own and distinctive landscape and society in literature and the fine arts. The local landscape and the diverse island population were inspiration for both foreign and local artists, their representations responding to different interests, according to their context. In this thesis, we propose a study of the local artist's situation and the development of nineteenth century painting in the region. To do this, we have chosen to study the life and works of two artists, fundamental to the development of painting and the visual imaginary of their respective countries: Michel-Jean Cazabon (1813-1888) of Trinidad and Francisco Oller (1833-1917) of Puerto Rico. Through this parallel analysis of their careers, we consider the similarities and differences in the lives and works of local painters working in the English and Spanish Caribbean; and how they use landscape and the representation of local society in their work.

Close inspection of Cazabon's and Oller's lives reveals interesting parallels between them. Both painters were born to well-off families in the region; they studied in Europe and returned to their islands to establish themselves as artists. Cazabon studied in England and

France. While Oller carried out his artistic training in Spain and France. Both lived for extended periods in Paris. They were mainly landscape painters, taking care to represent in watercolor and oil painting their native landscape for most of their careers. Likewise, they portrayed the local elite and represented the Caribbean society to which they belonged, visualizing the Creole and colored segments, both urban and rural. Their works are windows to the interests and anxieties of the nineteenth century Caribbean, especially those of the colonial administrations and the wealthy Creole. It is because of these parallels that we have taken the opportunity to carry out a comparative biographical study, to allow us to discern the role of landscape painting and the representation of local society in the Caribbean through the 1800's; taking special interest in the representation of the peasants and the colored population through the study of the black female figure. We will also consider the similarities and differences in these pictorial representations according to their respective geographical and political contexts, Trinidad and Puerto Rico.

Landscape painting is an important element in the visualization of the region, it was a genre used by both the colonial administrations and by the Creole and foreign elite, like landowners, to highlight and represent their political and economic domain. At the same time, it is a prominent subject in literature and painting in the construction of local national imagery, used to identify what distinguishes the culture and its place in relation to the metropolis. Likewise, the representation of the black sectors of the Caribbean society is as prominent in the arts of the region as it is landscape. It responds to the interests of the dominant class to visualize and classify those it considers subordinate, as well as it does to abolitionist interests.

The situation of the artist in nineteenth century Caribbean was a difficult one, but free from the restrictions of the European academic tradition. Partly because of the lack of an institutionalized secular artistic tradition in Trinidad and Puerto Rico. However, its limits were defined by its market, demarcated by the conservative colonial elite. Even within their

limitations in the Caribbean, Cazabon and Oller rendered in their works elements of the society in which they lived, demonstrating their awareness of the social and racial divisions that defined life in the Caribbean, especially the lives of the black and peasant populations. Their representations of the black population respond to the social changes brought about by abolition. The female figure, especially in Cazabon's work, became a key element in the development of local imagery. This is significant when compared to its representation in the eighteenth century. Both Cazabon and Oller sought to humanize the images of black people in their respective islands, doing so through portraiture and stepping away from the stereotypes that dominated the visual culture of the region.

Índice

Introducción

| | |
|---|------------|
| El estudio comparativo de las artes en el Caribe | 1 |
| Temas y objetivos | 4 |
| Fuentes y referencias principales | 10 |
| Método, distribución, y organización de la investigación | 14 |
| | |
| I. Estado de las artes en el Caribe en el siglo XVIII e inicios del XIX | 19 |
| 1.1 La concepción del paisaje caribeño a través del viaje | 23 |
| 1.2 Ilustrando la sociedad de Caribe británico: Agostino Brunias y Richard Bridgens | 35 |
| 1.3 El desarrollo de la escena artística en el Caribe Hispano | 60 |
| | |
| II. Jóvenes isleños: de la colonia a la metrópolis, una educación europea | 72 |
| 2.1 Entre una Trinidad e Inglaterra en cambio (1813-1837) | 72 |
| 2.2 De San Juan a Madrid (1833-1851) | 85 |
| 2.3 Otro paralelo, Camille Pissarro | 100 |
| | |
| III. Vida en el extranjero y el contexto artístico europeo | 105 |
| 3.1 Entre el Romanticismo y el <i>plein-air</i> : la formación de Cazabon en Francia e Italia (1837-1843) | 105 |
| 3.2 Cazabon y la presencia de Corot en las exhibiciones de la década de 1840 (1839-1847) | 140 |
| 3.3 Una consideración de la influencia de Thomas Couture en la obra y teoría artística de Oller (1858-1860) | 149 |
| 3.4 La influencia del realismo de Courbet en la obra de Oller y los primeros destellos del impresionismo (1860-1865) | 168 |
| | |
| IV. Con un pie a cada lado del charco: ante la tarea de pintar el Caribe | 201 |
| 4.1 La creación del paisaje pintoresco trinitense: la visualización de la presencia británica y criolla (1848-1888) | 201 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 4.2 | La criolla: las pinturas de mujeres trinitenses en la Colección de Belmont House | 251 |
| 4.3 | Oller y la ambición de la tradición (1865-1873): una mirada a su obra a través de las Fiestas de San Juan de 1868 | 270 |
| 4.4 | Incursión al impresionismo (1873-1877) | 320 |
| 4.5 | Un acercamiento a la influencia del costumbrismo español en la obra de Oller (1877-1883) | 354 |
| V. | Las últimas encrucijadas: Oller y la culminación de sus influencias (1883-1917) | 393 |
| 5.1 | El antiguo reino del azúcar: la hacienda azucarera en la obra de Oller | 393 |
| 5.2 | La exposición de Puerto Rico de 1893 | 408 |
| VI. | Conclusiones: Cazabon/Oller: una ventana para entender el papel de la pintura en el Caribe decimonónico | 429 |
| | Apéndice | 436 |
| | Bibliografía | 438 |

INTRODUCCIÓN

El estudio comparativo de las artes en el Caribe:

El Caribe y sus islas conjuran imágenes de tranquilas playas, palmerales idílicos, naturaleza tropical, montes exuberantes, y mulatas guapas, tan acogedoras y hechiceras como los lugares en los que se recrean. La concepción de estas y otras imágenes estereotipadas se da en la literatura y la gráfica producida en la región y en Europa en la última mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Gran parte de esta producción artística fue creada por viajeros, artistas y escritores europeos, para comerciantes con propiedades en las islas, intelectuales, nobles, periódicos en las metrópolis, y hasta para criollos influyentes. Artistas nacidos en las islas pronto empezaron a utilizar estas mismas visiones de su tierra, entrenados por maestros europeos en las islas o en las capitales europeas.

A través del estudio de sus obras se pueden discernir las diferentes perspectivas con las que artistas extranjeros y aquellos nacidos en la región caribeña representaban los mismos temas, según se concretizaba una identidad cultural propia en las islas. El siglo XIX vio la manifestación y formación de identidades culturales en el Caribe, a la par con las colonias del continente sumidas en sus guerras de independencia durante las primeras décadas del siglo. Esta diferencia de perspectiva es uno de los focos centrales del análisis de obras en nuestra tesis.

Al considerar de manera superficial la producción artística en el Caribe decimonónico se hace evidente la importancia del paisaje, el costumbrismo, y la pintura de género en las artes visuales. Tanto en el Caribe hispano, francés, danés, e inglés, desde finales del siglo XVIII, hubo un gran interés en la representación del paisaje isleño, su naturaleza y topografía. El género del paisaje se convirtió en una herramienta importante para la imagen del poder de la administración colonial y de hacendados, así como un instrumento de expresión de una naciente identidad nacional. La visualización de una sociedad racialmente diversa es frecuente,

siendo la representación de la población de color de aparente urgencia o interés de parte de las administraciones coloniales y miembros privilegiados de la estructura colonial. Se hace especialmente evidente en las pinturas de los negros y mulatos de Martinica y Dominica por el pintor italiano Agostino Brunias a finales del siglo XVIII y en las litografías del artista jamaicano Issac Mendes Belisario de los carnavales de la población negra de su isla durante la década de 1830. La imagen de la mujer de color, en especial la mujer campesina o trabajadora, resulta un tema frecuente en esta producción, tanto en pintura como en la litografía. Parece convertirse en símbolo de la región misma. En sus representaciones, tanto por artistas extranjeros como locales, se hace evidente la jerarquía racial, las tensiones y ansiedades hacia la población negra y mixta, en tiempos de debate sobre la abolición de la esclavitud y luego en una sociedad postemancipación. A través de las imágenes de las relaciones entre distintas mujeres – criollas blancas, mulatas y negras - en contextos públicos y privados, cómo las figuras se posicionan en relación una con la otra, sus vestimentas y expresión de su estatus social, estas obras se presentan como un vehículo esencial para el análisis de la sociedad colonial caribeña. Así como un elemento importante a considerar al comparar la producción artística de extranjeros con la de artistas locales, quienes empiezan a surgir con prominencia durante el siglo XIX en comparación con la centuria anterior.

Estudios comparativos y exhaustivos sobre el diálogo artístico entre los componentes isleños del Caribe, sus similitudes y diferencias, han sido relativamente pocos y usualmente enfocados en las artes plásticas contemporáneas. La historiadora del arte cubana Yolanda Wood Pujols ha trabajado desde la década de 1980, en un sinnúmero de publicaciones y libros sobre el arte cubano y caribeño contemporáneo y del siglo XX, impulsando y promoviendo el desarrollo de la aún naciente materia de la historia del arte del Caribe. Por su parte, la académica trinitense Patricia Mohammed, especializada en estudios culturales y de género, ha publicado varias investigaciones sobre el desarrollo del imaginario visual caribeño, desde los inicios de la colonización europea hasta la actualidad. Su corta publicación *The Visual*

Grammars of gender, race and class in the Caribbean de 1997 y su libro *Imaging the Caribbean* de 2009, fueron de particular importancia en la concepción de la presente investigación. Pues, aunque sus publicaciones no presentan un estudio histórico artístico de las obras en sí y de sus creadores, proveen una mirada comparativa de los elementos visuales en común en el contenido de estas y su evolución a través de los últimos dos siglos. Mohammed se interesa principalmente en la producción artística de las islas inglesas, enfocándose en la evolución de la imagen de la población de color y de la figura femenina en las artes plásticas, primero por extranjeros y luego por artistas locales; personas como los británicos George Robertson y Richard Bridgens, Brunias, Belisario, y el español Víctor Patricio Landaluze. Mohammed expone así el potencial de este tipo de estudios en la historia del arte de la región, al ofrecer un panorama de la cultura visual que permite considerar las diferencias y similitudes sociales de distintas sociedades caribeñas.

Otra importante publicación sobre el imponente proyecto de hacer y articular una historia del arte caribeño es el catálogo que acompaña la monumental exhibición *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. La misma fue organizada por el Museo del Barrio en la ciudad de Nueva York, EE. UU., e intineró de junio de 2012 a enero 2013 en tres museos neoyorquinos, El Museo del Barrio, Queens Museum of Art, y The Studio in Harlem. Tanto la exhibición como el catálogo establecieron un diálogo entre artistas y académicos de las artes del Caribe. Esto en respuesta a la desconexión en el estudio de las artes visuales del Caribe insular y continental, con el objetivo de abrir nuevos campos en la materia; explorando diversas temáticas como la relación de la región caribeña con la presencia y cultura estadounidense, la influencia de las religiones afrocaribeñas en las artes plásticas, la identidad cultural a través de las artes del carnaval, y las expresiones artísticas de la diáspora caribeña en EE. UU. El proyecto en sí se enfocó en la producción artística del siglo XX y contemporánea. Igualmente, dado el vasto alcance de sus investigaciones, con la cantidad de artistas, obras, y países considerados; el siglo XIX isleño quedó algo relegado a la mención del desarrollo del

paisajismo a través de las representaciones por artistas viajeros, en un excelente ensayo por la historiadora del arte Katherine Manthorne, quien por su parte ha contribuido extensamente en el tema del desarrollo del paisaje en las Américas coloniales y el paisaje de ingenios. Estas investigaciones toman en consideración que, si bien no se puede hablar de un estilo o estilos caribeños, se comparten temas y conceptos que permiten establecer un diálogo y un análisis artístico entre países y artistas de la región.

Ante el interesante reto del estudio comparativo de la cultura visual y artística caribeña, hemos optado por centrar nuestra investigación en la situación del artista local y el desarrollo de la pintura decimonónica. Para hacerlo, estudiaremos la vida y obra de dos artistas fundamentales en la pintura y el imaginario visual de sus respectivos países: Michel-Jean Cazabon, de Trinidad y Francisco Oller, de Puerto Rico. A través del análisis de sus carreras y la evolución de sus estilos, podremos considerar las dificultades, similitudes y diferencias, en la vida y obras de pintores que trabajaron en el Caribe inglés y español respectivamente.

Temas y objetivos

Al considerar la trayectoria vital de los pintores caribeños mencionados, Michel-Jean Cazabon (1813-1888) y Francisco Oller (1833-1917), se aprecian unos interesantes paralelos. Ambos pintores nacieron en la región en familias acomodadas, de ascendencia europea y en el caso de Cazabon, también africana. Ambos estudiaron en Europa y volvieron a sus islas para establecerse como artistas. Cazabon estudió en Inglaterra y Francia, pasando una corta temporada en Italia, mientras que Oller llevó a cabo su entrenamiento artístico en España y Francia. Ambos vivieron durante períodos extensos en París, Cazabon de 1837 a 1848 y Oller de 1858 a 1865, para luego volver de 1873 a 1877.

Cazabon vivió y trabajó en Trinidad durante un momento histórico clave, donde el gobierno británico intentaba asimilar a la diversa sociedad trinitense a la cultura y administración imperial. Durante su vida, vio la abolición de la esclavitud en Trinidad en 1834

y los efectos de ésta en la sociedad y la economía locales. Estuvo en primera fila en el inicio de la inmigración india a Trinidad, que resultaría de gran impacto para el desarrollo social y racial isleño. De igual manera, Oller se mostró un férreo abolicionista durante los intensos debates sobre la esclavitud en la isla, la cual fue abolida en Puerto Rico en 1873. Vio el crecimiento de un movimiento nacionalista político y cultural, la fallida revolución independentista de 1868, la caída de la industria azucarera, y la invasión estadounidense en el año 1898. Ambos artistas vivieron durante períodos de gran importancia en la historia de sus islas, y a su manera respondieron a los cambios en su obra.

Tanto Cazabon como Oller fueron principalmente paisajistas. Los dos trabajaron la temática de las haciendas azucareras, industria que influenció varios aspectos de la vida caribeña, aunque también se interesaron por la imagen del campesino y de las personas de color. Ambos trabajaron para gobernadores europeos, Cazabon para Lord Harris de 1849 a 1854; mientras Oller trabajó para tres gobernadores españoles en distintas ocasiones. Ambos ofrecieron clases de arte en sus respectivas islas; mientras Cazabon las impartió como clases privadas, Oller mostró un profundo interés en la pedagogía y en el acceso de los pobres a la instrucción artística, logrando el establecimiento de escuelas de dibujo y pintura gratuitas. Ambos se enfrentaban a las dificultades de ser pintores en lugares sin una tradición artística institucionalizada, lo que los obligó a viajar a Europa para sus estudios, y luego al volver, debían enfrentarse a un limitado mercado colonial, de corte conservador y compuesto por una élite económica relativamente pequeña. Dadas las dificultades que suscitaba este pequeño mercado y el aparente desinterés de los gobiernos locales, los últimos años de Cazabon y Oller estuvieron marcados por la precariedad económica.

Estos paralelos nos parecieron una interesante oportunidad para explorar la figura del pintor en la sociedad colonial caribeña y actualizar, revisar, y contribuir a algunas de las lagunas existentes en la historiografía de ambos. Cazabon es un pintor poco conocido fuera del

Caribe angloparlante, y no ha sido tema de investigaciones histórico-artísticas mayores. Sus períodos formativos y de importante instrucción artística no han sido estudiados anteriormente, por lo que un estudio de sus influencias estilísticas es necesario para entender su producción artística en el Caribe. Igualmente nos interesa aportar al análisis de sus paisajes, en especial aquellos realizados como comisiones para el hacendado norteamericano William Hardin Burnley y el gobernador inglés Lord Harris, con el fin de entender la función del paisaje en la Trinidad británica. A través del análisis de sus paisajes queremos estudiar el rol de la imagen del campesino negro, análisis que sería complementado por el estudio de las representaciones de mujeres criollas en la colección de Lord Harris, actualmente custodiada en su antiguo hogar, Belmont House en Faversham, Inglaterra. Cazabon se encontraba pintando en una colonia británica que intentaba organizarse tras la emancipación, por lo que esta producción pictórica debió ser de particular importancia para la administración colonial

En cuanto a Oller, aunque sí ha sido sujeto de varias investigaciones histórico-artísticas, en especial desde la vertiente biográfica, la mayoría de éstas datan de la década de 1980. La excepción sigue siendo el libro del historiador del arte estadounidense Edward J. Sullivan, *From San Juan to Paris and Back* de 2014, al cual hacemos referencia en esta investigación. Nos interesa revisitar varios aspectos de su obra y filosofía artística, en especial la influencia de sus maestros Thomas Couture y Gustave Courbet en su perspectiva pedagógica. Igualmente pretendemos, a través del estudio estilístico de su obra maestra *El velorio*, entender el desarrollo y las influencias estilísticas que definen la ecléctica obra de Oller. Si bien mucho se ha escrito sobre su relación con los impresionistas franceses y Paul Cézanne, nos interesa profundizar sobre la influencia aún más perdurable del realismo courbetiano en la definición de su estilo. A su vez, buscamos señalar el lugar del impresionismo en su obra con relación a los temas que optó por representar en ese estilo, así como considerar la posible influencia del costumbrismo español en su obra madura.

A la par con nuestro interés en la obra de Cazabon, discutiremos el rol del campesino puertorriqueño en la pintura de Oller, así como su representación de la población negra esclava y libre. Completamente vinculado a sus representaciones del jíbaro, hemos de considerar la expresión de la cultura nacional a mediados del siglo XIX en Puerto Rico y el lugar de Oller en ese *zeitgeist* intelectual. El escritor puertorriqueño José Emilio González hizo un acercamiento a la temática en su ensayo de 1983, “La cultura nacional puertorriqueña en el siglo XIX y Francisco Oller”, aunque en él no trazó vínculos directos entre la obra de Oller y la producción literaria de mediados de siglo. Si para entender la producción de Cazabon se deben considerar las políticas de la administración británica, para entender la de Oller, hay que tener en cuenta el movimiento nacionalista puertorriqueño en el siglo XIX. Todo esto para comprender los roles del paisajismo y la representación de la sociedad caribeña hispana e inglesa en la pintura en el siglo XIX, a manos de pintores caribeños. El ejercicio nos permitirá el estudio de las influencias artísticas y del desarrollo estilístico de estos pintores, los cuales están conectados a su instrucción y experiencias europeas, pues es imposible una aproximación a la obra sin conocer las influencias clave de su instrucción europea.

Ambos pintores, como caribeños, tienen un acercamiento distinto a los artistas extranjeros en la representación del paisaje y su gente. La familiaridad y conocimiento íntimo de cómo la sociedad funcionaba afecta a su representación, sea de una manera explícita o en los detalles. Hemos de ser conscientes de los límites sociales y políticos que vivieron estos pintores. Como artistas trabajando en pequeñas colonias caribeñas, se enfrentaban a un mercado igual de pequeño, compuesto en su mayoría por la élite local, extranjeros o criollos blancos, que podían costear o interesarse en la producción de artistas entrenados en Europa. Los límites sociales que tenían Cazabon y Oller nos sirven como marco de referencia para delinear la situación del artista en el Caribe decimonónico; de igual manera, ayudarnos a discernir la posición personal de estos artistas sobre el discurso colonial que los rodeaba, y cómo éste afectaba a sus presentaciones de las islas. Cabe mencionar que nuestro análisis de la

representación de la sociedad caribeña en Cazabon y Oller estará concentrado en gran manera sobre la figura negra, sea esclava, libre, y campesina. Nos interesa especialmente la figura negra femenina, pues la encontramos en la obra de ambos pintores. Analizaremos brevemente la representación del hombre negro en la pintura de Oller, a pesar de que Cazabon no mostró mayor interés en él. Igualmente, somos conscientes de la presencia de la figura india en la obra tardía de Cazabon en reacción al movimiento migratorio, pero al no encontrar un equivalente en la producción de Oller hemos optado por concentrarnos en su representación de la población negra en esta investigación.

Podríamos resumir los objetivos de esta tesis como:

- A través de un estudio biográfico y el análisis estilístico de la obra de Michel-Jean Cazabon y Francisco Oller, lograr un análisis del rol de la pintura paisajista y la representación de la sociedad, específicamente de la población campesina y de color, en el Caribe del siglo XIX.
- Señalar las similitudes y diferencias en estas representaciones pictóricas según sus respectivos contextos geográficos y políticos, Trinidad y Puerto Rico.
- Definir el lugar de estos pintores en la historia del arte caribeño del siglo XIX y cómo se distinguen de los demás artistas que trabajaban en esa época.

Igualmente se perfilan unos objetivos específicos en el estudio de cada pintor, los cuales se irán resolviendo en sus respectivas secciones a través del texto:

- Michel-Jean Cazabon:

- Analizar cuáles fueron las experiencias e influencias artísticas formativas en el desarrollo inicial de su obra.
- Señalar la influencia de su educación en Inglaterra y de lo pintoresco inglés en su producción en Trinidad.

- Analizar las obras comisionadas o compradas por el gobernador Lord Harris en relación con sus políticas locales y lo que éstas pueden decir sobre el pintor y la sociedad en la que habitaba.
- Francisco Oller:
- Señalar la respuesta de Oller a la expresión y desarrollo de una identidad puertorriqueña en la expresión cultural nacional de mediados del siglo XIX; y la influencia de la misma en su propia obra.
 - Analizar la influencia de la instrucción y filosofía de Thomas Couture y Gustave Courbet en la carrera artística y pedagógica de Oller. Para esto utilizaremos la pintura *El velorio* en distintos puntos de la tesis para discutir distintos aspectos.
 - Señalar la posible influencia del costumbrismo español en la obra de Oller después de 1877.

Nos es de especial interés cómo Cazabon y Oller tratan el paisaje local, pues resaltan de una manera reveladora la región. Mantenemos presente la tesis de W.J.T. Mitchell, de que el paisaje no sólo simboliza o representa la dinámica de poder, sino que es también un instrumento de poder cultural. “Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable...”¹ Queremos señalar a servicio de qué construcción social cada pintor pone su paisaje y cómo lo hace, exponiendo la versatilidad del género y su importancia en la visualización del Caribe. Mientras Cazabon trabaja directamente con el paisaje de la élite política y económica en Trinidad, Oller mira el paisaje a través de la incipiente manifestación de una identidad nacional propia en Puerto Rico. Esto afecta también a cómo representan a los campesinos y la población negra en su paisaje.

¹ MITCHELL, W.T.J. *Landscape and Power*, Second Edition, University of Chicago Press, Chicago & London, 2002, pp. 1-2

Fuentes y referencias principales

Para el desarrollo de esta tesis hemos tomado como referencias principales las investigaciones biográficas publicadas sobre Cazabon y Oller, y hemos buscado aportar a sus contribuciones nuestra propia investigación de fuentes originales. En el caso de Cazabon, fue el arquitecto y galerista trinitense Geoffrey MacLean empezó a trazar la vida del pintor en Trinidad y en Europa. Con la publicación de su biografía en 1986, titulada *Cazabon: An illustrated biography of Trinidad's Nineteenth Century Painter*, revivió el interés en la obra del pintor. La misma consiste en una biografía relativamente corta y un catálogo de sus obras, conocidas hasta entonces. En 1999, publica un segundo libro sobre Cazabon, enfocado en la figura de Lord Harris y en la colección de obras por el artista que éste acumuló durante su tiempo como gobernador de Trinidad. Titulada *Cazabon: The Harris Collection*, la información biográfica y el escaso análisis estilístico de las obras del pintor son similares a su publicación original. La documentación personal de Cazabon, su correspondencia y escritos, si dejó alguno, se encuentran en paradero desconocido, en el caso de que el pasar del tiempo no los haya destruido.

Las investigaciones subsiguientes que trabajan la obra de Cazabon son de la autoría del académico e historiador trinitense Selwyn R. Cudjoe, especializado en literatura caribeña, y de Amar Wahab, académico trinitense especializado en teoría social y de género. Cudjoe incluye a Cazabon en un apartado de su libro *Beyond Boudaries: the Intellectual Tradition of Trinidad and Tobago in the Nineteen Century* de 2003, donde explora el desarrollo de la tradición intelectual y literaria en la Trinidad decimonónica. Wahab contextualiza a Cazabon en un estudio poscolonial sobre la relación del paisaje y el poder en la literatura y cultura visual en Trinidad durante el siglo XIX, en *Colonial Inventions: Landscape, Power and Representation in Nineteenth century Trinidad*. Igualmente, Patricia Mohammed incluye a Cazabon en su estudio de la cultura visual caribeña, tanto en su *Visual Grammars* como en *Imaging the*

Caribbean, antes mencionados. Estos trabajos constituyen las publicaciones académicas más importantes en torno a la vida y obra de Cazabon hasta el momento.

Hemos de mencionar que somos conscientes de la tesis de estudios caribeños de la University of the West Indies, por Carol Sealy, titulada *Cazabon: dispersal and repatriation of an artistic legacy* y defendida en 1993. La misma se encuentra en Trinidad, y no hemos podido consultarla para esta investigación. La investigación de Sealy se enfoca en el uso de la figura de Cazabon y su obra en discursos nacionalistas contemporáneos.² Igualmente, acabamos de conocer la publicación en diciembre 2018, del último libro de Cudjoe, *The Slave Master of Trinidad: William Hardin Burnley and the Nineteenth-Century Atlantic World*. El mismo trata sobre William Burnley, uno de los primeros clientes importantes de Cazabon en Trinidad.

Con relación a Francisco Oller, los historiadores del arte puertorriqueños Osiris Delgado Mercado y Haydee E. Venegas han legado importantes investigaciones sobre la vida y obra del pintor. Sus trabajos se pueden considerar las primeras investigaciones exhaustivas sobre Oller en el siglo XX, y han contribuido de manera significativa al aprecio e importancia de esta figura en el arte puertorriqueño. Sus investigaciones fueron realizadas durante la década de 1970 y publicadas en la primera mitad de 1980. Para esta tesis hemos utilizado la biografía de Oller de 1983 por Delgado Mercado, *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): Pintor de Puerto Rico*, así como otras publicaciones y artículos de su autoría. Realizamos dos entrevistas con el historiador en enero de 2016, como parte de esta investigación. También consultamos la tesis sin publicar por Venegas, de Florida State University y defendida en 1978, titulada *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*. Venegas publicó importantes aspectos de su tesis e investigaciones en el catálogo acompañante de la exhibición de 1983 -1984, *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*. Organizada por el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, la exposición viajó por tres museos en los EE. UU. y dos en Puerto Rico. La investigación y

² WAHAB, A. *Colonial inventions*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle on Tyne, 2010, p. 247

organización de esta exposición logró incorporar a Oller en el contexto del arte decimonónico internacional, y presentarlo a una audiencia y a investigadores del exterior. El catálogo de la exposición continúa siendo una referencia importante para el estudio de Oller, con colaboraciones de historiadores como Albert Boime, Petra t.D. Chu, y Christopher Lloyd. La revista de la Universidad Católica de Puerto Rico publicó un número dedicado a Oller en 1985, recogiendo las ponencias del simposio, *Francisco Oller y tiempo*, celebradas en esa institución. La misma contó con la participación de Linda Nochlin, Charles F. Stuckey, Edward J. Sullivan, René Taylor, Venegas, y Delgado Mercado. Estas publicaciones constituyen la producción académica más importante en torno a Oller. Se suma a ellas el libro de Sullivan en 2014, ya mencionado, donde el historiador intenta estudiar a Oller en su contexto caribeño y expone algunas nuevas vías de investigación. La publicación de su libro inspiró una exhibición con su mismo nombre, organizada por el Brooklyn Museum de Nueva York, que se pudo ver de 2015 a 2016 en esa institución y en el Museo de Arte de Ponce. Por nuestra parte, realizamos una tesina sobre Oller durante nuestra licenciatura en la Universidad de Puerto Rico, leída en 2011 y titulada *Oller caribeño*, donde hicimos un acercamiento a la obra paisajista del pintor en el contexto del Caribe hispano en la segunda mitad del siglo XIX. Para esa investigación entrevistamos a Venegas, en el otoño de 2011, antes de su fallecimiento. Las notas de esa conversación fueron consultadas para esta tesis. Parte de nuestros objetivos es entablar un diálogo entre estas publicaciones, pues muchos de los artículos de los años ochenta son de difícil acceso fuera del Puerto Rico, y nos parece que después de este período hubo una desconexión con estas investigaciones en el ámbito académico y no académico.

Uno de los enfoques de esta investigación es histórico y sociológico. Se toma en consideración la cambiante situación política en Trinidad y Puerto Rico en el siglo XIX, y cómo afectaba a la vida de nuestros artistas. Partimos de textos e investigaciones de importantes historiadores como Eric Williams y Bridget Brereton de Trinidad, y Fernando Picó y Francisco Scarano de Puerto Rico. Los análisis sociológicos que forman parte de esta investigación

recaen en gran parte en los trabajos de Patricia Mohammed, por su estudio de la situación de clase y raza en el Caribe colonial angloparlante, así como los estudios sobre el discurso de género en las Antillas por Hilary Beckles.

Estos recursos han sido complementados con nuestra investigación en distintos archivos, tantos físicos como digitales. Consultamos los fondos de la Biblioteca Nacional de España y el Archivo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y el Archivo de Indias en Sevilla, durante los años 2015 y 2016, así como otros archivos y colecciones menores. Igualmente visitamos e investigamos en la Colección y archivos de Belmont House, en Faversham, Inglaterra, en octubre de 2015. Se realizaron consultas por correo electrónico con Geoffrey MacLean y la curadora de la Galería Nacional de Trinidad y Tobago en Puerto España, Lorraine Johnson, quien generosamente nos envió el registro e imágenes de la colección de obras de Cazabon en la Galería Nacional. En el transcurso de 2016 a 2019, se realizaron investigaciones en el Archivo General y Biblioteca General de Puerto Rico, en los archivos y registros de varios museos de la isla. Siendo algunos de estos los custodios de gran parte de la obra conocida de Francisco Oller, como el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Museo de Historia, Arte y Antropología de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (MHAA, UPR), el Museo de Arte de Ponce; así como el Museo Dr. Pío López Martínez en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey. Los archivos y recursos bibliográficos de la Biblioteca José M. Lázaro fueron de inmensa ayuda, en especial la Colección Puertorriqueña, la Colección de Arte, y su Biblioteca Regional del Caribe y Estudios Latinoamericanos.

El mayor obstáculo presente en el estudio de la vida de Cazabon y Oller es la falta de documentación personal, diarios, escritos, y correspondencia; sea porque ya no existen o porque se encuentran inaccesibles al investigador. En el caso de Cazabon, no parece haber indicios de que se conserve documentación personal del pintor, según se desprende de la exhaustiva investigación de MacLean, quien entrevistó a la tátara-tataranieta del pintor en

1985. Tenemos pendiente la revisión de los archivos físicos en Trinidad y Tobago. Por el lado de Oller, los archivos y documentos personales del pintor no han sido consultados desde los primeros años ochenta, cuando Delgado Mercado y Venegas tuvieron la oportunidad de consultar a los herederos y custodios, la familia Paniagua. En nuestras entrevistas con Delgado Mercado no surgió información del paradero actual de los documentos y quién los custodia, a casi 40 años después de la última vez que fueron consultados. A través de nuestra propia investigación hemos dado con los descendientes y parientes de Ángel Paniagua, sobrino-nieto del pintor, quien heredó el archivo personal y varias obras por Oller. Los dos descendientes de Ángel Paniagua, conocidos a través de nuestro contacto con su sobrina política, la Sra. M. Lavandero, están muy mayores y no recuerdan información de los documentos de Oller. Por otro lado, hemos logrado obtener la información de contacto de otro familiar, el Sr. M. Paniagua- Guzmán. Sin embargo, al momento de esta redacción, no han respondido a nuestros mensajes. Por ello, dependemos de los documentos y correspondencia de Oller publicados por Delgado Mercado y Venegas; y desconocemos el estatus actual de estos archivos y las obras que los acompañaban, conjunto conocido por el título Colección Ángel Paniagua.

Método, distribución, y organización de la investigación

Hemos decidido desarrollar esta tesis como una biografía comparada, utilizando el estudio más frecuente en la historiografía de Cazabon y Oller para permitirnos identificar, analizar, y profundizar sobre distintos aspectos de su obra y carrera artística. Con el fin de realizar este ejercicio, intercalamos eventos biográficos de cada artista, separando los aspectos que comparten entre sí por capítulos. Esto nos permite realizar varias cosas. Primero: estudiar paralelamente a dos artistas cuyas trayectorias no han sido comparadas en el pasado, de esta manera lograr ampliar el poco o el mucho entendimiento que tenemos de ellos como pintores en distintas sociedades coloniales. Segundo: revisar y actualizar la información biográfica y profesional que de ellos se encuentra disponible. Tercero: profundizar y desarrollar los

objetivos individuales para cada artista, según nos topamos con ellos en el desarrollo de las biografías. Cuarto: permitirnos, a través de estas miradas en paralelo, concluir con un mayor entendimiento nuestros objetivos generales, sobre la situación del artista en el Caribe colonial del siglo XIX y que información sus obras pueden aportar sobre la política y sociedad que habitaban.

Para manejar la información y realizar nuestros análisis, hemos dividido la investigación en seis capítulos, el último siendo nuestras conclusiones. El Capítulo I nos permite presentar el contexto del desarrollo de las artes en las Antillas Menores y Puerto Rico a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, presentando la producción de artistas como Richard Bridgens, Agostino Brunias, y José Campeche, pues estas conformarían las primeras referencias artísticas de nuestros pintores. Nos detendremos a analizar la imagen de la mujer negra y mulata en el arte del XVIII, para entender su construcción en el Caribe y cómo luego las representaciones de nuestros artistas se comparan. El Capítulo II es una exploración de los contextos en los que se crían Cazabon y Oller en sus respectivas islas, así como un estudio de sus primeras experiencias estudiando en Europa, Inglaterra y España respectivamente. Aquí expondremos sobre la popularidad del estilo pintoresco y del medio acuarelista en Inglaterra, así como las tendencias académicas españolas.

En el Capítulo III entramos de lleno en un extenso análisis de la formación artística de Cazabon y Oller en Francia. Discutiremos el estilo y obras de sus maestros conocidos y de los movimientos en desarrollo, así como la posible influencia en la obra madura de los artistas caribeños. Tanto Cazabon y Oller parecen haberse interesado por la Escuela de Barbizón y su acercamiento al paisaje. Aquí exploraremos la influencia de Couture y Courbet en la teoría artística de Oller, y cómo se refleja en su pedagogía y obra, especialmente en *El velorio*. Así como su relación con Camille Pissarro. Después de este desglose de influencias, pasamos al Capítulo IV, donde nos dedicamos a presentar y analizar la producción artística de Cazabon y

Oller en el Caribe. Titulado “Con un pie a cada lado del charco”, hacemos referencia a la perdurable influencia de los estilos artísticos en la obra de estos pintores y cómo los utilizan en la representación de su paisaje y sociedad. Igualmente, hacemos referencia a los viajes que realizan a Europa después de establecerse en las islas, en especial Oller, quien termina volviendo por un período extenso después de su regreso a Puerto Rico en 1865. En este capítulo consideramos las políticas del gobernador Lord Harris en Trinidad y el trabajo que Cazabon realizó para él; y discutimos los últimos años de su vida. Igualmente exploramos las experiencias de Oller en Puerto Rico, sus exhibiciones y sus ambiciones de establecer una escuela de arte en la isla. Hemos desarrollado secciones separadas donde atendemos su tercer período en Europa, al regresar en 1873. Es un período que se extiende por diez años, y en las secciones que corresponden a su tiempo en París y luego en Madrid, discutimos el efecto que este período pudo tener en su obra madura.

Al morir Cazabon en 1888, hemos optado por trabajar los últimos 29 años de la vida de Oller en un capítulo separado. En el Capítulo V analizamos sus famosos paisajes de hacienda tras su regreso de Madrid en 1883, así como su uso del estilo impresionista para definir la naturaleza tropical en óleo. Discutimos la trayectoria de su carrera después de la invasión estadounidense de 1898, y sus últimos días en los campos de Bayamón.

El Capítulo VI, está dedicado a nuestras conclusiones sobre las limitaciones sociales de los artistas en el Caribe decimonónico, las similitudes y diferencias en la obra de Cazabon y Oller, y el rol que el paisaje y la representación de la sociedad juega en ella. A través de estos capítulos establecemos el contexto social que les rodeaba en sus respectivas islas, en distintos momentos. Igualmente se harán referencias a otros pintores que trabajaban en el Caribe, contemporáneos o casi contemporáneos con Cazabon y Oller, como Issac Mendes Belisario en Jamaica y Víctor Patricio Landaluze en Cuba. Se ha incluido un apéndice, justo después de las conclusiones, donde se ofrece un resume de las vidas y carreras de Cazabon y Oller. Con el fin

de asistir en la visualización de sus contextos históricos, señalamos algunos de los eventos y fechas más importantes de sus trayectorias.

Nos parece importante señalar y aclarar que, para los fines de esta tesis, el Caribe en el que nos enfocamos y nos referimos es el Caribe insular. No hacemos referencia al Caribe continental, aquellas regiones de los continentes americanos cuyas costas baña el mar que da el nombre a la región. Tampoco hacemos referencia a las Guayanas o Surinam, pues extendería demasiado los límites de esta investigación, aunque son países con importantes relaciones históricas y sociales con las Antillas Menores. Así mismo debemos aclarar que, aunque hoy en día el país se conoce como Trinidad y Tobago, en esta investigación solo nos referimos a Trinidad. La isla de Tobago fue incorporada a la colonia de Trinidad en 1889, un año después de la muerte de Cazabon.

Igualmente, debemos comentar sobre el uso del término ‘criollo’ en esta investigación, para evitar confusiones según nos movemos entre la sociedad colonial hispana e inglesa. Dependiendo del idioma en las regiones colonizadas de América, sea español (criollo) o inglés (creole), este término tiene distintas connotaciones. En esta investigación respetamos sus distinciones. En el Caribe hispano, el término criollo se utiliza para distinguir a los blancos de ascendencia española o europea nacidos en las Américas o la región caribeña. Mientras en el Caribe inglés, criollo se refiere a las personas nacidas en las Américas y el Caribe, pero se aplica a cualquier ascendencia, sea europea o africana, negros libres, o esclavos.³ De igual manera, entendemos que debemos aclarar nuestro uso de los gentilicios ‘trinitense’ y ‘puertorriqueño’ al referirnos a Cazabon y Oller en esta tesis. Si bien no se puede hablar de un movimiento nacionalista en Trinidad a mediados del siglo XIX y que el pintor al haber nacido en la Trinidad británica era súbdito de la Corona, nos referimos a él como trinitense en el interés de identificarlo como un pintor nacido y criado en la isla, diferenciándolo así de otros artistas

³ SANCHEZ RAMOS, E. y SOSA ELIZAGA, R. (Ed.) *El Debate Latinoamericano 1*, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 2004, p. 153

británicos. Por razones similares nos referimos a Oller como puertorriqueño, aunque legalmente era ciudadano español al ser un hombre blanco de ascendencia española y nacer en la entonces provincia de Puerto Rico.

Queremos dejar una nota aclaratoria con relación a la traducción, o falta de traducción, de gran parte de las obras por Cazabon en esta tesis. Muchos títulos de sus obras, presentados aquí, no los hemos traducido del inglés al español. Hemos traducido aquéllos cuyas connotaciones no cambian en demasía al cambiar el idioma. Esto en parte porque no se ha escrito extensamente sobre Cazabon en español y por ello no hay traducciones oficiales; y al estar dispersas sus obras y en colecciones con poco acceso al público por medios digitales, hemos decidido utilizar sus nombres conocidos y utilizados, para no entorpecer su identificación.

Capítulo I

Estado de las artes en el Caribe en el siglo XVIII e inicios del siglo XIX

La situación política y económica del Caribe durante los siglos de colonización europea tuvo grandes altibajos. Las Antillas fueron el primer punto de encuentro de los exploradores españoles. Durante las primeras décadas del siglo XVI, crearon asentamientos y agotaron los recursos mineros a través de la explotación de la población indígena y la importación de esclavos africanos. Para 1538 se esquilmaron las últimas minas de oro en Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba. El foco económico se vuelve hacia la caña, cultivo determinante en la historia de la región, económica y culturalmente.

Una consideración del número de los ingenios azucareros en Puerto Rico durante este siglo muestra la inicial bonanza y decadencia de la industria en la región. En 1527, se reportan 25 ingenios; mientras en 1568 solo operaban 16. Para 1600, la industria en Brasil eclipsaba a las demás en producción y en avances tecnológicos de la maquinaria. En las Antillas Mayores se promovió el cultivo de jengibre y la ganadería para la exportación y sustento de la población. Pero el siglo XVII fue uno de marcada pobreza en las islas, debido a la falta de comunicación y la atención colonial de la metrópolis española concentrada en la conquista y expansión de sus territorios en la América continental. El contrabando se convirtió en una práctica generalizada en estas colonias, necesaria para gran parte de los habitantes y especialmente para las poblaciones rurales, compuestas de campesinos, individuos mestizos, mulatos y cimarrones, que vivían fuera del marco gubernamental. Esta práctica en parte promovió la presencia de naves inglesas y francesas en aguas caribeñas, motivadas en afectar el control español del área y aprovechar los frutos económicos del contrabando. La presencia de piratas, corsarios y bucaneros se hizo común a través de las islas caribeñas.

Durante el siglo XVII, también se vio la organización de la presencia militar y colonial de otras potencias europeas. Para 1627, Gran Bretaña se haría con las Bermudas, San Cristóbal

y Barbados. Después de haber sido asediada por el Almirante William Penn en 1655, Jamaica pasa a dominio de Inglaterra, junto con las Islas Caimán, a través del Tratado de Madrid. Con este tratado se llamó a un cese de agresiones entre Inglaterra y España en América, reconociendo la corona española las colonias y asentamientos establecidos por Inglaterra. Francia coloniza las islas de Guadalupe y Martinica en 1635; y toma la actual región de Haití de España en 1697. Los Países Bajos se hicieron con varias de las Antillas menores, como San Martín, Aruba, Tobago, Tórtola y Virgen Gorda; pero para 1700 ya habían perdido la mayoría. Los daneses también buscaron establecerse en la región durante este período, con St. Croix, Santo Tomás, y St. Jan (hoy St. John).

El Caribe era área de gran interés para estas potencias europeas por su posición estratégica, por el acceso a los continentes americanos. Sus puertos y bahías eran puntos de escala para viajes transatlánticos e intercontinentales, para la realización de negocios, y asedios por enemigos europeos. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las ciudades de La Habana y San Juan de Puerto Rico se vieron invadidas por ingleses y holandeses.

Pero era en la producción y exportación de productos agrícolas donde reposaban los intereses de las metrópolis una vez se establecían en las islas. La expansión colonial inglesa y francesa en las Antillas corrió de manera casi paralela en el siglo XVII, y la explotación agrícola se llevó de una manera similar a como lo hacían los españoles. A través de las concesiones de tierras, los terrenos se traspasaban a aristócratas o personas dentro de la élite metropolitana para el desarrollo de fincas e ingenios. A su vez se atraía a trabajadores con la compra de su pasaje y la promesa de hacerlos propietarios de terrenos después de servir cierta cantidad de años en una hacienda, usualmente de seis a siete. El mantenimiento de estos terrenos se vio dificultado por conflictos con la población nativa de las islas, pero el desarrollo de la industria continuó. A mediados del s. XVII, en las islas hispanas prosperaba el cultivo de añil, jengibre, cacao y algodón; sin embargo, conscientes de la creciente demanda de azúcar en

Europa, empezaron la transición a ese producto. Para 1750, la economía de prácticamente todas las Antillas giraba en torno al monocultivo de la caña.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con el renovado interés por las islas motivado por la inestabilidad política en las colonias continentales, empieza el verdadero despegue de la industria azucarera. El cultivo y procesado de la caña requería de gran fuerza laboral, y es aquí cuando se intensifica el transporte y compra de esclavos negros para responder a la demanda. Las poblaciones en las Antillas crecen exponencialmente con la llegada de esclavos y otros grupos atraídos por este nuevo impulso económico. Puerto Rico pasó de tener 45.000 habitantes en 1765 a 70.000 en 1776. Para el comienzo del siglo XIX, contaba con unos 133.000 habitantes en 1800 y en 1806, ya eran unos 136.000. 17.500 de ellos eran esclavos. A pesar de la gran diseminación de la población nativa desde el primer encuentro español, en el censo 1778 aún se reportan más de 2.000 taínos viviendo en el centro de la isla. Con el aumento poblacional continúa el mestizaje racial y el sincretismo que identifica esta región hasta la actualidad. Se solidifican las bases de la nueva sociedad criolla, alimentada por las plantaciones que empiezan a modificar el paisaje, la economía y la cultura.

El caso de Trinidad y Tobago es algo distinto, a pesar de estar bajo dominio español desde el siglo XVI poseía una población pequeña hacia 1783. Se calcula que el número de habitantes no llegaba a 3.000, y la mayoría eran arahuacos. Dificultades con la geografía y fuertes enfrentamientos con los habitantes nativos habían mantenido la isla en la periferia colonial, lo que evitaba el crecimiento económico isleño. La Real Cédula de 1783 abrió la pequeña colonia española de Trinidad a hacendados extranjeros. Para desarrollar las tierras fértiles y la precaria economía, la cédula le proporcionaba tierra y recursos a cualquier persona que se estableciera en la isla, con la única condición que fueran católicos. La cédula se aprobó teniendo en mente a los ciudadanos y criollos franceses de las islas vecinas y aquellos afectados por la revolución haitiana. Terminaron siendo los mayores beneficiarios de la cédula aquellos

procedentes de las islas de Guadalupe, Martinica, Granada y Haití, quienes establecieron una fuerte e influyente comunidad de criollos franceses en Trinidad. La caída de la industria azucarera en Haití tras la emancipación de sus habitantes del control francés benefició en gran medida la prosperidad en este sector para las demás Antillas. Cuando Inglaterra conquista Trinidad en 1797, los frutos del interés azucarero se manifestaban, y ya contaba con unos 17.643 habitantes. 2.086 de ellos blancos, 1.082 eran personas de color libres, 1.082 indígenas y 10.009 esclavos africanos. Y para 1826, la población había crecido el doble. La población blanca se dividía en tres nacionalidades, españoles, franceses y británicos. Así mismo se diferenciaba la población criolla, incluyendo su origen americano o africano. La población libre para esta fecha era unos 10.409; mientras la población esclava le redoblaba en cantidad, totalizando 23.123.⁴ Durante el primer cuarto de siglo, fueron los criollos franceses quienes establecieron el ritmo social en Trinidad y formaron parte importante de la vida cultural en la ciudad de Puerto de España en las primeras décadas del XIX.⁵

Debemos recordar una de las principales diferencias entre la situación colonial española y la inglesa en el siglo XIX, durante la vida de los artistas que nos conciernen. El imperio español experimentaba su decadencia colonial. Afectado por los conflictos y luchas independentistas en la América continental y la inestabilidad en la metrópolis, para 1826 solo contaría con Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. Estos territorios los perdería en 1898. Mientras tanto, Inglaterra fortalecía su misión expansionista en 1783 después de aceptar la independencia de las 13 colonias norteamericanas. En los últimos años del siglo XVIII se benefició de los tratados de paz tras las Guerras Napoleónicas, recibiendo de los franceses sus antiguas posesiones en el Caribe: Tobago y St. Lucia. Recibió Trinidad de España; y así mismo recobró Malta y Mauritania. Durante el siglo XIX continuó su expansión hacia Asia y África, obteniendo territorios en India, China, Java, Singapur y Burma.

⁴ OXAL, I. *Black Intellectuals Come to Power*, Shenckman Publishing Company, Inc., Cambridge, 1968, p. 35

⁵ Ibid.

Esta diferencia, con sus connotaciones sociales y económicas, se reflejará en las representaciones de las tierras colonizadas y en el tipo de obra y artistas que se desarrollan en ellas. Mientras Inglaterra se encuentra en los bríos de expansión colonial, con una creciente cultura de viajeros e ilustradores en el extranjero, España se empieza a retraer en este contexto tanto por los conflictos internos que caracterizarían sus gobiernos decimonónicos, como su salida de gran parte del continente americano. Así que la producción de obras como las que veremos a continuación, firmadas por artistas españoles en ese momento, no son tan abundantes como aquellas realizadas por ingleses.

1.1 La concepción del paisaje caribeño a través del viaje

Con el desarrollo y progreso de las sociedades criollas en las islas se genera el capital y el interés por la producción artística local. No se puede decir que posteriormente no hubiera un mercado artístico, o al menos la presencia de arte para el gusto europeo. En los territorios hispanos, desde temprano en la misión colonial, se introducían obras de temas religiosos, mayormente esculturas y pinturas. Se traían desde España para adornar los templos y las capillas de los nuevos asentamientos. En el siglo XVIII, en los grandes territorios continentales se desarrollan otros géneros como el retrato, temáticas costumbristas y de castas. En los virreinos se podía encontrar a artistas españoles trabajando, quienes se establecían o vivían en la región durante muchos años. Eran ellos quienes a menudo impartían las primeras lecciones de arte a los futuros artistas locales, criollos, mestizos y mulatos.

En el Virreinato de Nueva España, se puede mencionar como artistas centroamericanos a José de Ibarra (1685–1756), pintor de ascendencia mestiza y mulata reconocido por sus obras religiosas; Miguel Cabrera (1695–1768), quien trabajaba temas religiosos y seculares pero recordado por sus series de pinturas de castas de exquisita producción; y Andrés de Islas, artista activo durante la segunda mitad del siglo XVIII en México realizando retratos y series de castas. Por la deprimente condición económica en las Antillas hasta mediados del siglo XVIII,

esta activa producción artística no se vio hasta finales del siglo. Hasta entonces la mayor parte de los objetos y obras de arte eran importadas y de temas religiosos.

Los artistas europeos habían estado llegando a las Américas por distintas razones desde el siglo XVIII, especialmente a partir de la década de 1750. La mayoría de ellos eran artistas viajeros europeos motivados por la curiosidad y ambición ilustrada de la época, miembros de expediciones científicas inspiradas por Humboldt. Algunos se asentaron en las distintas colonias, como es el caso de Jean Baptiste Vermay, a quien discutiremos un poco más adelante. Pero muchos fueron artistas itinerantes, de los primeros en representar la flora, la fauna y los paisajes de América Latina y el Caribe. Acompañaban expediciones con el objetivo de documentar y conocer aquellos misteriosos territorios americanos.

El siglo XVIII vio un despertar en el interés y desarrollo de todos los campos científicos. Expediciones empezaron a organizarse, una curiosidad encontrada en toda Europa por estos territorios, su naturaleza, habitantes y recursos desconocidos. Eran llevadas a cabo, no sólo por este interés de catalogación, sino también como manifestación del poder imperial del país que financiaba la expedición, que además servía para la investigación de posibilidades de progreso material y económico en las regiones visitadas.

El botánico y médico español José Celestino Mutis (1732-1808) lideró una de las primeras expediciones de este tipo en las Américas. A partir de 1760, durante su período como médico de cámara para el virrey de Nueva Granada, Pedro Messia de Cerda, desarrolló su interés por la historia natural.⁶ Para entonces concibe la idea de una expedición para desarrollar un Gabinete de Historia Natural de Madrid. Su objetivo, además de recopilar material e información para dicho gabinete, iba a la par con “la explotación y distribución de los recursos vegetales de las colonias: preferentemente quina y canela.”⁷ Finalmente, en 1784 recibiría la

⁶ PILAR DE SAN PIO Y ALADREN, M. y MOSTAZO FERNANDEZ, Y. “Mutis y la expedición Botánica”, *Imágenes del Paraíso* (Ed. Esther García Guillén), Real Jardín Botánico CSIC, Madrid, 2010, p. 11

⁷ Ibid., p.12

Real Orden para el desarrollo de su expedición, la cual comenzó en 1783 y duró 33 años. Uno de sus colaboradores, el pintor Salvador Rizo, continuó el proyecto después de la muerte de Mutis en 1808. Mutis y su equipo documentaron y exploraron exhaustivamente la región de Colombia.

Se produjeron miles de estudios de la flora colombiana con una calidad técnica y artística sorprendente. Un elemento muy interesante de esta expedición fue el establecimiento de la Escuela de Dibujo, dirigida por Rizo, para abastecer la expedición con pintores. Llegó a tener 19 estudiantes, se les proporcionaban los materiales necesarios y su instrucción estaba dirigida a la representación científica, fiel y detallada, de su tema. No se permitía la incorporación de innovaciones o estilos personales en las obras.⁸ Esta pequeña institución contribuyó al desarrollo de pintores locales como Francisco Mancera y José Antonio Lozano.

En 1799, el alemán Alexander von Humboldt, con el permiso de las autoridades españolas, inició una expedición de cinco años similar a la de Mutis, para documentar y explorar Cuba, México, Venezuela, y los Andes. El grupo de Humboldt buscaba hacer estudios sobre las características físicas de estas tierras, los ríos, montañas y vegetación. Asimismo sobre los miembros de la sociedad ibero-americana, su apariencia, vestir y costumbres. La publicación de los dibujos e imágenes logradas de estas expediciones fascinaron al público europeo en plena Ilustración, ávidos del conocimiento científico e interés por culturas exóticas.

Humboldt, sus obras, y su entusiasmo por promover el conocimiento científico entre sus contemporáneos estimuló e influyó la representación estética de la naturaleza y la literatura de viajes inglesa en gran manera. El mismo Humboldt tenía una concepción apasionada del valor del paisaje, tanto por su cualidad ilustrativa como artística. En su juventud había estudiado dibujo, pintura, y hasta la técnica de grabado en cobre bajo Daniel Chodowieck. Llegó a exhibir en algunas ocasiones obras a la edad de 17 años en la Academia

⁸ Ibid., p. 15

de Bellas Artes de Berlín.⁹ Con esta preparación se armó para ilustrar sus observaciones durante la expedición a Latinoamérica con pequeños bocetos y dibujos, los que a su vuelta usarían de referencia los artistas minuciosamente escogidos por él para crear nuevos dibujos para su realización en grabado en cobre y acompañar la publicación de su trabajo, *Voyage aux regions equinoxiales du Nouveau Continent*, sobre su viaje a las Américas y compuesto de treinta tomos. Renate Loschner lo considera la obra que fijó los preceptos para la concepción y realización artística de libros científicos de viajes para el siglo XIX.¹⁰ Humboldt consideraba que las composiciones debían ser realizadas en el mismo sitio donde se avistaba el tema, al aire libre, consciente de cada planta, fruto, tronco, y elemento que formaba la escena. Esta atención al detalle debía ser practicada y aprendida a través de la realización de estudios individuales de todo tipo de elemento natural. Humboldt representaba una mezcla de interés científico y sensibilidad artística. Su propia concepción del paisaje era romántica, como lo cita Elisa Povedano Marrugat: “El gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de la contemplación profunda de la Naturaleza y de la transformación que se verifica en el interior del pensamiento”¹¹

Dawn Ades, en su libro *Art in Latin America*, expone sobre la importancia de estas expediciones y los artistas viajeros en el arte de la región. Señala la producción artística de estas incursiones como un elemento amplificador en el arte latinoamericano. La pintura paisajista hasta entonces no tenía mayores precursores.¹² Estas obras representan la cualidad natural dominante en las regiones americanas, no temas religiosos o escenas de cargada influencia europea. Son la exaltación literal de una característica dominante de las Américas ante los ojos europeos, su paisaje y geografía, creadas bajo el marco del gusto europeo por lo

⁹ LOSCHER, R. “Influencia del Paisaje de Humboldt sobre la representación artística del paisaje en Latino América en el siglo XIX”, *Alexander von Humboldt: Inspirador de una nueva ilustración de America*, Felgentreff & Goebel, Berlín, 1988, p. 9

¹⁰ Ibid.

¹¹ POVEDANO MARRUGAT, E. “Las enseñanzas artísticas y Humboldt”, *Actas del simposio: Alexander von Humboldt entre volcanes* (Coord. Belén Castro Morales), Universidad de la Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2008, p. 145

¹² ADES, D. *Art in Latin America*, Yale University Press New Haven, 1989, p. 63

exótico. La popularización de estas producciones empieza a ocurrir a la par que el desarrollo de las identidades culturales propias de cada colonia.

Ades propone que se genera una ‘confrontación de miradas.’¹³ Se refiere a que el auge de la pintura paisajista, muchas veces con cualidades pintorescas y costumbristas, que se encuentra entre artistas latinoamericanos sí le debe a los artistas extranjeros, pero su acercamiento es distinto. No se puede dudar que hay una diferencia a la hora de representar el paisaje y su gente cuando es realizada por un artista local. La familiaridad constante que este ha experimentado se refleja en contra del gusto por lo exótico de los artistas europeos.¹⁴ Esta diferencia de visión es uno de los puntos importantes en el análisis de la obra de Cazabon y Oller. Criados en las islas, educados académica y artísticamente bajo parámetros europeos, y viviendo durante largos períodos fuera de su región natal, sin duda estuvieron expuestos a estas representaciones que hemos discutido. Su obra ha de demostrar esa diferencia de acercamiento, en ellos se da un tipo de traducción visual propiamente caribeña, a través de las técnicas y estilos desarrollados en Europa.

Tomamos en consideración los artistas viajeros porque entendemos que la tradición paisajista que elaboraron *in situ* tuvo un impacto importante en la concepción del paisaje en el Caribe, en especial en relación con los ingenios y haciendas, y su lugar en la naturaleza. Esta concepción del paisaje la dividimos en dos vertientes de representación, predominantes en la región en el siglo XIX y que consideramos influyeron la obra paisajista de Cazabon y Oller. La primera es la que expandiremos a continuación, relacionada con el interés científico de hombres ilustrados, entusiasmados por documentar lo desconocido y darle orden a la naturaleza. Este tipo de paisaje, como los bocetos botánicos, era ilustrativo de la naturaleza que veían estos artistas, pero en muchos de ellos se puede percibir una influencia romántica. En el cambio de siglo, hacia 1800, en Europa ya se estaba reconsiderando el género del paisaje como

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

algo más allá que la imitación de la naturaleza. Filósofos románticos debatían sobre la capacidad de la obra paisajista de representar y estimular experiencias con la naturaleza, a la reflexión personal y espiritual en el artista y el espectador, estados de ánimo, y expresar simbolismos.¹⁵ Algo de ello podemos apreciar en una litografía por Carl Nebel (Fig. 1).



Fig. 1. Carl Nebel.
Monte Virgen, c. 1830.
Litografía.

Este dibujante, arquitecto e ingeniero alemán viajó varias veces y vivió por temporadas en México en el transcurso de casi veinte años, de 1829 a 1848. En esta litografía pintada podemos apreciar no solo la naturaleza selvática de la región centroamericana, sino también la monumentalidad casi devoradora del bosque y su exotismo, enfatizados por las tonalidades que utilizó en los detalles del primer plano y los altos contrastes de sombras. También en lo pequeño de las figuras humanas y la sensación del posible peligro en que se pueden encontrar sus jinetes. Más allá de una ilustración científica u objetiva, Nebel nos deja una puesta en escena y una narrativa, puede ser una escena de persecución o de exploración. El título establece la percibida pureza de esta naturaleza salvaje, que no ha sido domada por la agricultura y la ganadería. Es suelo fértil, atractivo y disponible, pero también, añadiría, con algún elemento de peligro.

Lo que nos lleva a la segunda vertiente paisajista. Además de estos artistas de expediciones, también había aquéllos que llegaban a la región contratados por hacendados establecidos. Se les traía, muchas veces por su reputación en las metrópolis o porque conocían

¹⁵ BARASCH, M. *Modern Theories of Art I*, New York University Press, Nueva York, 1990, pp. 245-265

desde un principio a sus mecenas, para realizar representaciones de las propiedades de estos en el Nuevo Mundo. Algunos de ellos también eran enviados por instituciones gubernamentales interesadas en conocer el desarrollo económico y/o posibilidades de desarrollo en las colonias. Son obras vinculadas a la expresión del poder económico y/o imperial de los individuos e instituciones que las solicitaban. Lo representado en estas ilustraciones y pinturas es un nuevo paisaje caribeño, alejado de su imagen de naturaleza virgen. Es un paisaje modificado, civilizado, por la nueva tecnología mecánica.

La industria del azúcar y el café, con sus grandes haciendas y espacios de producción, están íntimamente relacionadas con el desarrollo de las sociedades isleñas durante los siglos XVIII y XIX. Además de su importancia económica, su presencia en el paisaje y su indiscutible relación con las vidas humanas que las rodeaban, la convierten en un elemento imprescindible en la concepción cultural de cada isla. Los complejos azucareros arrasaban con la maleza en los valles, el terreno se seccionaba para satisfacer cada parte del proceso, desde la caña al molino, sus altas chimeneas se unían a las montañas que dividen el horizonte. No es de sorprender entonces que, a la hora de representarlas en óleo, lápiz o acuarela, estén tan irrevocablemente unidas a la tierra que las rodea, como parte casi natural de la misma.

Tenemos entonces dos vertientes que se podrían identificar como el paisaje salvaje y el paisaje domado, respectivamente. Ambas sirven a un fin común en cuanto a quienes las producían y para quienes se producían. Una es la visión de una tierra por explorar incitando al viaje y mostrando la disponibilidad de la región para ser explorada, y la otra esa misma disponibilidad de la tierra para ser explotada económicamente. Las une un indudable hilo pintoresco. Entre la naturaleza y su modificación, alrededor del ingenio rara vez se divisa algún detalle o escena del arduo trabajo del campo y las plantaciones en sus representaciones. Cuando se encuentran figuras caminando de vuelta a la hacienda o lavando en la quebrada, impera un aire bucólico y ligero que oculta la dificultad de la labor en los ingenios, las verdades de la

esclavitud y las injusticias sociales en las sociedades coloniales. Jill H. Casid lo describe como una mezcla pintoresca, en su libro *Sowing Empire: Landscape and Colonization*, “The instruments of colonial relandscaping were not limited to the plow, the hoe, the mill, and the sugar refinery. The reproductive and disseminatory technologies of print and their artifacts – the descriptive and natural histories, topographical maps, drafts of plantation terrain, illustrations of botanical cuttings, and scenic landscape views—worked to produce imperial power as colonial landscaping and were in turn critical instruments in the conversion of the colonial landscape machine into a vision of picturesque intermixture.”¹⁶

La obra del pintor y grabador inglés George Robertson (1748-1788) nos resulta un buen ejemplo de las dos vertientes paisajistas y de la mezcla pintoresca que describe Casid. Robertson llegó a Jamaica en 1774 y permaneció allí hasta 1778, cuando vuelve a Inglaterra exhibe y publica su trabajo jamaicano. William Beckford de Somerley lo contrató para realizar varias pinturas sobre el paisaje local, especialmente de sus propiedades en la isla. En las siguientes dos imágenes de su álbum ‘Six Views of the island of Jamaica’: *Spring-head of Roaring River* y *The Bridge crossing the Cabaritta River*, podemos apreciar lo pintoresco y bucólico de su trabajo en Jamaica.



Fig. 2 George Robertson. *A View in the island of Jamaica, of the Spring-head of Roaring River on the estate of William Beckford Esqr.* Grabado.

¹⁶ CASID, J.H. *Sowing Empire and Colonization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 9

Ambas son vistas encontradas dentro de la propiedad de William Beckford, quien poseía cuatro ingenios. En *Spring-head of Roaring River*, Robertson muestra una porción del río que atraviesa parte de los terrenos de Beckford. Es una escena muy pastoral, un trecho del río rodeado por naturaleza, un camino interrumpido por sus aguas. Las figuras al fondo guían al ganado hacia el río y un perro curioso se acerca a las vacas en el agua. Un par de personas interactúan en primer plano a la orilla de esta corriente de agua tranquila, la mujer del turbante le compra vegetales al esclavo sentado en el suelo. K. Dian Kriz identifica a la mujer como de ascendencia mixta, por su vestimenta y tono de piel, y la interacción entre ellos como una simbología imperial, como las figuras arrodilladas que personifican a los continentes que ofrecen sus recursos a Gran Bretaña encontradas en ilustraciones de libros de la época.¹⁷ La naturaleza en la composición es frondosa y abundante, salvaje, aunque si no fuera por la fila de palmeras en segundo plano y las figuras de tez oscura se podría confundir con una composición de un paisaje europeo. Robertson utiliza las mismas concepciones paisajistas inglesas contemporáneas para tratar la geografía jamaicana. Fuera del contexto científico que hemos discutido, la mayoría de los paisajistas en el último cuarto del siglo XVIII no se adherían a las reglas de total fidelidad en la representación. Les interesaba realizar composiciones románticas, incitando a los sentidos, la imaginación y la estética.



Fig. 3 George Robertson. *Six views of the Island of Jamaica: Bridge crossing the Cabaritta River*. Grabado.

¹⁷ DIAN KRIZ, K. *Aestheticizing the Landscape of Sugar*, Brown University, Web. (Consultado: 18/10/2018)

Lo mismo es lo que ocurre en *Bridge crossing the Cabaritta River* (Fig. 3). Es otra escena bucólica y pintoresca, cuya composición es dominada por un puente de madera en segundo plano. Tres figuras se encargan de lavar ropa a la orilla de un río, esclavos y/o trabajadores de las tierras de Beckford. El color de sus ropas son los mismos que los de la imagen anterior, lo que crea una continuidad en el trabajo. El puente da una pista a la presencia del movimiento organizado de las personas que viven en el terreno. Se mantiene la temática y la estética muy al gusto romántico y pintoresco de los ingleses. Las labores que se encuentran haciendo las figuras, comprando y lavando ropa, son domésticas y cotidianas. Aluden a un orden, a una armonía, igual que los paisajes ingleses, haciendo así el paisaje caribeño lo suficientemente familiar.¹⁸

En el álbum de Robertson hay una sola imagen de la hacienda en el susodicho Roaring River Estate. En la estampa se presenta la propiedad de Beckford y un río, rodeados por abundante naturaleza y frondosas montañas, las figuras de trabajadores y animales en primer y segundo plano. Entre ellos se discierne una pareja negra en la orilla del río, acompañados por un caballo. A la izquierda de la composición se ven otros dos, un hombre doblado por la cintura por la carga que lleva a sus espaldas y una mujer cargando una cesta de frutas sobre su cabeza. Entre las estructuras en segundo plano, se avista la residencia y el molino de azúcar con sus chimeneas ahumando. Las figuras humanas parecen estar cercadas por la hacienda y por la naturaleza, integrándolas en la escena como parte de la propiedad de Beckford. Continúa siendo una escena idílica, sin una sospecha del brutal trabajo de la caña y la producción de azúcar, o de la posible condición de esclavitud de las figuras. A diferencia de las otras dos imágenes, con la presencia de la hacienda, nos encontramos con la modificación del paisaje. El valle en que se encuentra ha cambiado completamente, y aunque no se muestran los campos de caña, la chimenea activa nos indica que se están elaborando sus productos. También al proporcionar

¹⁸ Ibid.

una representación de la hacienda, el espectador puede relacionar las escenas idealizadas en los terrenos de Beckford con ella. De esta manera se produce una imagen vasta de la propiedad y poderío de Beckford en Jamaica, con su hacienda como el centro de creación.



Fig. 4 George Robertson. “A View in the island of Jamaica, of Roaring River Estate, belonging to William Beckford Esqr: near Savannah la Marr”. Grabado. Londres, 1778

Las obras corresponden tanto al gusto por lo pintoresco y lo romántico, como al emergente deleite por lo exótico en boga en Inglaterra. Robertson con su álbum muestra al público londinense la belleza sublimada de una tierra lejana y los frutos que la misma da a aquellos de los suyos que se han adentrado en ella, pero de una manera donde los estragos a la población pobre isleña y los sentimientos esclavistas de su cliente son obviados.¹⁹ Les da una muestra de lo salvaje y lo domado que puede ser, aunque en este caso Robertson se queda dentro de los parámetros del paisaje en la Inglaterra de la década de 1770. Igualmente, comisiones artísticas como ésta responden al interés de la plantocracia de mostrar su bagaje cultural y medio de prosperidad, mientras se asocia a conceptos como el gusto y arte metropolitano.²⁰ El paisaje como temática en su propio mérito ya se estaba estableciendo pero aún se justificaba con la presencia de figuras humanas. Las pequeñas escenas que producían con ellas eran parte de la popularidad de obras paisajistas románticas y pintorescas.

¹⁹ William Beckford era un fuerte creyente en la esclavitud.

²⁰ QUILLEY, G. “Pastoral plantations: the slave trade and the representation of British colonial landscape in the late eighteenth century”, *An economy of colour* (Ed. Geoff Quilley y Kay Dian Kriz), Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 107

La realización de este tipo de álbumes proliferaría a lo largo del siglo XIX con nuevas tecnologías de imprenta, y una creciente cantidad de artistas viajando alrededor del mundo. A pesar de que estos álbumes se publicaran y se distribuyeran principalmente en Europa, no se puede descartar la influencia de los mismos en la obra de Cazabon y Oller. Ambos vivieron por largos períodos en Europa y sin duda habrán obtenido alguno, o como menos los ojearon. El mismo Cazabon llegó a producir tres álbumes de paisajes antillanos para clientes europeos a mediados del siglo XIX.

Para entender mejor la obra de nuestros artistas, nos tenemos que adentrar en la situación social que les rodea y en la que se forman. La realidad del Caribe en el siglo XIX era compleja y constantemente cambiante, en temas políticos, raciales y culturales. Los aires de independencia que dominaban toda Latinoamérica llegaban al Caribe. Haití se convierte en la primera colonia de la región en emanciparse del gobierno francés en 1804. La mayoría de las Antillas experimentaban fuertes cambios económicos con la solidificación de empresas criollas y la exportación de azúcar y café. De mismo modo, de la mano de los crecientes sentimientos independentistas, la expresión de una cultura criolla empezaba a manifestarse en la literatura, el arte y en propuestas políticas presentadas a los gobiernos centrales. La abolición de la esclavitud era uno de los temas más discutidos entre la intelectualidad criolla y los miembros de la metrópolis, sus debates dominaron los periódicos durante este siglo. Muchos de estos asuntos se recrean en las artes visuales de este período, a través de representaciones idealizadas que merecen una lectura propia.

El italiano Agostino Brunias ilustró las divisiones raciales y de género en las Antillas Menores durante las últimas décadas del siglo XVIII. Mientras tanto, Richard Bridgens dejó ilustraciones informativas sobre la vida en los ingenios y la situación de los esclavos en la década de 1820 en Trinidad, antes de la emancipación. La división racial en el Caribe británico enlaza de una manera directa con la obra de Michel-Jean Cazabon, como artista de ascendencia

mulata, quien realizó cuadros de la gente de Trinidad para hacendados blancos. Un estudio de las representaciones raciales y de género en su época nos puede ayudar a entender el contexto en el que se crio y trabajó Cazabon.

1.2 *Ilustrando la sociedad de Caribe británico: Agostino Brunias y Richard Bridgens*

Agostino Brunias arribó al Caribe entre 1764 y 1770²¹, como dibujante en el equipo acompañante de Sir William Young, el presidente de la Comisión para la Venta de Territorio de las Islas Cedidas. Fue una curiosa trayectoria profesional la que llevó a este pintor a lares tropicales. Nacido en Roma en 1730, Brunias obtuvo su educación artística en la Accademia del Disegno di San Luca. Recibió el tercer premio en la segunda clase de la academia en 1752, por una pintura religiosa titulada *Tobías y el ángel*, ahora perdida. Después de graduarse se dedicó a producir y vender pinturas de *souvenir* de los paisajes romanos y sus ruinas para viajeros europeos. Mucha de su clientela disfrutaba del llamado Grand Tour de Europa, una especie de expedición turística-educativa popular entre las clases privilegiadas británicas y francesas durante los siglos XVII y XVIII. Es en estas circunstancias que el arquitecto escocés Robert Adams, quien se encontraba llevando a cabo su propio tour, reconoció el talento de Brunias como dibujante.

Robert Adams (1728-1792) se convertiría en uno de los arquitectos más renombrados del siglo XVIII por sus diseños neoclásicos en Gran Bretaña. Durante su estancia en Italia, hito clave en la educación de cualquier aspirante a arquitecto, era su propósito producir y recopilar un cuaderno de diseños y dibujos de las antiguas ruinas romanas con el fin de conseguir una selecta clientela a su regreso. Estableció un estudio en Roma durante los años 1754-1758, y contrató a Brunias como dibujante. Acompañado por Brunias y otro artista llamado Laurent-Benoît Dewez, Adams viajaba alrededor de Italia estudiando y documentando ruinas. Además

²¹ El historiador Lennox Honychurch sitúa su llegada en el año 1764. Es el mismo año en el que la historiadora del arte Amanda Michaela Bagneris, a partir de documentación, localiza a Brunias trabajando en la casa de Lord Clive en Berkely Square en Londres, bajo la dirección de William Chambers.

de dibujante, Brunias trabajó como artista decorativo. Su trabajo con Adams en Italia, más allá de desarrollar sus destrezas, sirve de interesante paralelo al que hará para Young.

En 1758 Brunias llega a Londres con el resto del equipo de Adams. Durante los siguientes cinco años trabajaría en el estudio del arquitecto, quien manejaba su oficina como un taller, así Adams recibía el crédito directo por el trabajo de sus dibujantes. De este período se conserva una serie de dibujos, acuarelas y pinturas atribuidas a Brunias, que coinciden con el proyecto de Kendleston Hall, una importante casa de campo considerada una obra maestra del neoclasicismo británico.²² Los diseños de Brunias para la decoración del cuarto de desayuno de la residencia fueron muy importantes para su realización, en donde se destaca su atención al uso del color. También lo son las cinco pinturas de Brunias para este cuarto, cuya técnica experimental no soportó el paso del tiempo, ni la exposición *in situ*, y fueron retiradas en 1807.²³ Actualmente se encuentran en el Victoria & Albert Museum de Londres. El pintor y dibujante también participó en las exhibiciones del *Free Society of Artists* en 1763 y 1764.

El historiador dominiqués Lennox Honychurch apunta a una disputa entre Brunias y Adams en 1764 por condiciones laborales y salariales como la razón de su salida de la firma de arquitectura. También hace referencia a la insatisfacción de Brunias por no recibir el crédito merecido en su trabajo.²⁴ El hecho coincide con la asignación del aristócrata escocés Sir William Young (1725-1788), como se mencionó anteriormente, a la Comisión para la Venta de Territorios de las Islas Cedidas. Es posible que ambos se conocieran mientras Brunias trabajaba para Adams. Aunque no se puede especificar una fecha exacta, entre 1764 y 1770 Brunias comenzó a trabajar para Young durante su estadía oficial en las islas de San Vicente,

²² BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, pp. 29-30.

²³ Ibid., p. 30.

²⁴ HONYCHURCH, L. "Agostino Brunias, XVIIIth Century Artist", *Dominica: Art, Articles, Culture, History & Resources*. Web. (Consultado 17/01/2017)

las Granadinas, Dominica y Tobago, convirtiéndose a partir de entonces en el patrón principal de Brunias en el Caribe.

Es una situación política peculiar en la que se encuentra el Caribe británico en ese momento, que influirá y se reflejará en la obra que Brunias produjo en la región. Se había firmado en 1762 el Tratado de París, finalizando así la Guerra de los Siete Años entre Gran Bretaña y Francia. En el tratado Francia cedía sus territorios en la América continental, y algunos obtenidos por los británicos a lo largo del conflicto. Entre otros, se encontraban las islas de San Vicente, Dominica, las Granadinas y Tobago. A cambio el gobierno francés mantuvo la posesión de las islas de Guadalupe, Martinica y Santa Lucía con la intención de propulsar la industria azucarera.

Sir William Young era presidente de la Junta Comisaria Territorial, encargado de la distribución y venta de las tierras caribeñas a los nuevos pobladores ingleses. La venta de las tierras comenzó en Tobago y San Vicente en mayo de 1765, en Dominica en junio del mismo año. Las tierras iban tanto para la construcción de residencias como para plantaciones e ingenios de la nueva oleada de comerciantes europeos a las islas. Durante sus ocho años de servicio en el Caribe, Young trabajó en varios puestos oficiales como gobernador asignado a las islas de San Vicente y Dominica, otorgándole el título de barón en 1769. A su regreso en 1773, buscando reencontrarse con su familia en Gran Bretaña, Young había utilizado su posición para asegurarse las mejores tierras. Poseía tres ingenios azucareros en San Vicente, dos en Tobago, dos en Antigua y uno en Dominica. En el momento de su muerte se estima el valor de sus propiedades en 200.000 libras.²⁵ Mientras Brunias estuvo a su servicio, el pintor y dibujante llegó a acompañar a Young en unos ciento diez viajes entre las islas, en visitas oficiales y sociales, incluyendo también San Cristóbal (actual San Kitts), Granadinas y Barbados.

²⁵ BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 32.

Aunque Young fue su mecenas más importante, no fue el único. Brunias sirvió a una clientela europea, especialmente británica, asentada en las islas, en la producción de retratos, escenas de géneros y paisajes. Algunas de estas pinturas representaban las propiedades de los miembros de la plantocracia²⁶ ausente, que deseaba tener retratadas sus posesiones en el otro lado del Atlántico.

A esto se limitaba la representación pictórica en el siglo XVIII de los demás habitantes caribeños, que no fueran parte de la élite criolla o europea. Figuras laborando o posando dentro de una hacienda que no les pertenecía, pero de la cual formaban parte. No se molestaban en la representación de los grupos de color que habitaban, trabajaban y se relacionaban con ellos. Esto es lo que hace que el trabajo de Brunias sea tan importante en el arte del Caribe dieciochesco, ya que se centra casi exclusivamente en la visualización de los caribeños de color y su relación con los criollos blancos y europeos. Además, plasmó a los caribeños de color, africanos, afro-criollos y mulatos, en representaciones donde tomó sumo cuidado a la hora de mostrar las diferencias en el color de la piel y en los detalles de sus vestimentas. Y a pesar del mismo romanticismo de sus escenas, Brunias logra representar con claridad la disparidad social entre los miembros de la sociedad criolla. Sin retratar la crueldad esclavista, Brunias lo hace en métodos de comparación en distintos contextos, como el mercado, escenas domésticas, y tradiciones culturales. También resulta interesante que estas pinturas fueran producidas mientras San Vicente se hallaba en un período de expansión económica y poblacional con el establecimiento de haciendas, especialmente durante los años 1763 a 1787²⁷. Como se da a entender, la producción de estas pinturas va a la par con el interés de Gran Bretaña por sus nuevas posiciones y presta algo de interés etnográfico por sus nuevos súbditos.

²⁶ 'Plantocracia' se refiere al colectivo de dueños de plantaciones y la élite colonial.

²⁷ MOHAMMED, P. *The Visual Grammars of gender, race and class in the Caribbean*, University of West Indies, Mona, Kingston, 1997, p. 22

Después de la partida de Sir William Young, Brunias volvió por unos años a Inglaterra a finales de la década de 1770. Realizó grabados de sus dibujos y pinturas caribeñas para su publicación y reproducción mientras se encontraba en Londres. También se tiene constancia de la exposición de algunas de estas pinturas en la Royal Academy en 1777 y 1779. Pero su estancia fue corta y ya se encontraba de vuelta en el Caribe en 1784, trabajando en dibujos para los Jardines Botánicos de San Vicente.²⁸ Permaneció en las islas hasta su muerte a la edad de sesenta y seis años el 2 de abril de 1796 en Rousseau, Dominica. Se conoce muy poco de su vida personal, más allá de su trabajo profesional. Basándose en varios documentos e investigaciones genealógicas, Honychurch especula sobre una posible relación con una mujer de color con quien pudo haber establecido una familia en Dominica.²⁹

Las pinturas y dibujos sobre el Caribe, tanto de Brunias como de otros artistas europeos, eran copiados y publicados para complementar libros de historia, política y economía contemporánea. Por ejemplo, imágenes de la obra de Brunias, antes mencionada, acompañaron varias ediciones de *La historia civil y comercial de las colonias británicas* de Bryan Edward. Es importante este detalle a la hora de entrar en discusión sobre las imágenes caribeñas de Brunias, ya que su divulgación servía al contexto económico y político dentro del que se producían. Durante el siglo XVIII en distintos países europeos se fueron incrementando las nociones de nacionalidad a la par que aumentaba su crecimiento colonial, siendo además común su propia propaganda expansionista. Este tipo de imágenes enaltecía las propiedades del imperio en el extranjero y el importe económico que les valían. Las imágenes idealizadas ayudaban a ocultar las realidades esclavistas a los grupos anti-abolicionistas y al público, así como a complementar la propaganda económica y enaltecer al europeo, bajo la narrativa del progreso colonial.

²⁸ BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 34

²⁹ Ibid., p. 33

Pinturas como *El tratado entre los británicos y los caribes negros* (Fig. 5), *El retrato de Joseph Chatoyer con sus esposas* (Fig. 6) y *Una familia caribe* (Fig. 7), aún promulgan muchos de los estereotipos establecidos en los primeros años de la colonización europea sobre los indios en el Caribe. En las primeras dos se representa a Joseph Chatoyer, el jefe de los llamados caribes negros, que lideró dos campañas militares en contra de los británicos en la isla de San Vicente, primero en 1772-1773 y luego en 1794-1798. Quizás sea necesario explicar la distinción de caribes negros. Dentro de la narrativa colonial británica en relación con las Antillas Menores, se hacía la distinción de caribes negros y caribes rojos al referirse a la población propiamente antillana. Caribes rojos indicando aquellos grupos de indios, de tez marrón, aun viviendo aislados de los colonos europeos; y caribes negros para aquellos que se habían mezclado con africanos cimarrones y su tez era más oscura. En sus pinturas y grabados, Brunias presta atención a la marcada diferencia en las tonalidades de piel. En las crónicas escritas por Sir William Young II, hijo del patrón de Brunias, se hacen unas distinciones de carácter. En *Account of the Black Caribs in the Island of St. Vincent*, publicado en 1795, describe a los caribes rojos como aborígenes, pasivos, ingenuos y simples, siguiendo la narrativa del noble salvaje tan utilizada por los anticolonialistas en defensa de los indígenas americanos. Por el contrario, describe a los caribes negros como violentos, bárbaros y abusadores de los caribes rojos. Irónicamente, estos grupos tan diferentes uno del otro eran cultural y lingüísticamente homogéneos, practicando las mismas costumbres y estilo de vida³⁰. Estas nociones también ignoraban el hecho de que las pequeñas poblaciones de indígenas antillanos existentes en el siglo XVIII ya llevaban casi tres siglos de relaciones con europeos y africanos, hecho que les había afectado tanto genética como culturalmente. La publicación del libro de Young se produce en medio de la Segunda Guerra Caribe (1794-1798), dentro de un contexto político y económico en el que era conveniente la demonización del enemigo y la promoción del supuesto progreso colonial. Como escribe Bagneris en su tesis, es posible que

³⁰ Ibid., p. 68

el mantener una ficticia pero clara distinción racial tenga que ver con la ansiedad social del mestizaje común en las colonias, que podrían verse como amenazadoras en una sociedad cuya población blanca era la minoría élite. Y en especial cuando en las últimas décadas del siglo XVIII se empleaba el color de piel como el mayor distintivo entre los seres humanos dentro de la consideración fisionómica en el pensamiento racial.³¹

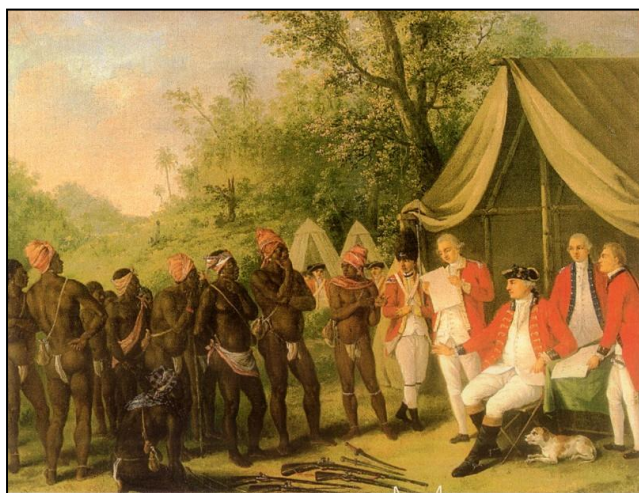


Fig. 5 A. Brunias. *El tratado entre los británicos y los caribes negros*. Óleo sobre lienzo.

El suceso representado en la pintura *El tratado entre los británicos y los caribes negros* es el fin de la Primera Guerra Caribe, 1772-1773, un acuerdo de división de terreno entre las partes. En ella ilustra un contingente de guerreros indios rindiendo sus armas a la izquierda de la composición, vestidos en taparrabos, escuchando el tratado leído por uno de los oficiales militares británicos al otro extremo. El tratado estipulaba que los caribes debían aceptar al rey Jorge III como soberano de la isla, prometer su sumisión y rendir sus armas.³² Chatoyer lidera la delegación, escuchando atentamente al traductor caribe con una mano apoyada sobre su mentón. La desnudez de los guerreros contrasta fuertemente con los militares uniformados, poniendo en reflejo el salvajismo de los caribes ante la civilidad británica. Relatos de la época, describían a Chatoyer y su hermano como hombres bien vestidos, y el mismo artista representó a algunos caribes en vestimenta ‘híbrida’, con vestidos modificados.³³ Claramente, esta imagen

³¹ BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 72

³² Ibid., p. 52

³³ Ibid., p. 53

servía para envilecer la figura de Chatoyer. Igualmente, la pintura *El retrato de Joseph Chatoyer con sus esposas* (Fig. 6), donde se le representa supervisando sus labores. Resulta interesante añadir que una estampa de la pintura del tratado apareció en el libro de Bryan Edwards, bajo el título *La pacificación de negros cimarrones* refiriéndose a un acuerdo de paz entre británicos y cimarrones en Jamaica.³⁴ Se demuestra así una indiferencia hacia la identidad del Otro, a la utilización de su imagen a conveniencia.

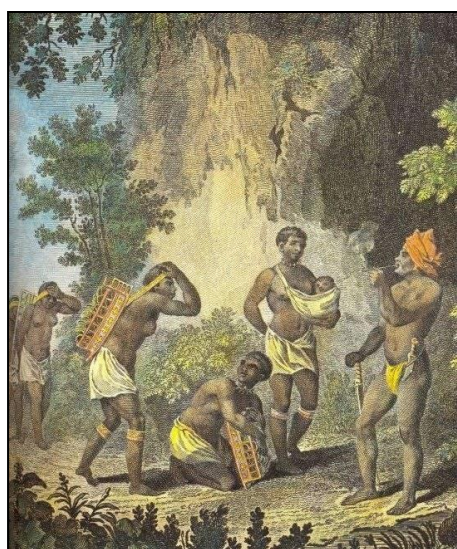


Fig. 6. A. Brunias.
Retrato de Joseph Chatoyer con sus esposas. Litografía.



Fig. 7. A. Brunias.
Una familia caribe. Óleo sobre lienzo.

En *El retrato de Joseph Chatoyer con sus esposas* (Fig. 6), parado a la derecha de la composición, vestido con taparrabo y turbante, Chatoyer fuma una pipa mientras observa a cinco mujeres caribes, sus esposas, quienes entran en la composición desde la izquierda en un área boscosa. La que lidera la procesión carga un niño a su pecho, seguida por otra arrodillada recogiendo un pesado cesto, como el que cargan a sus espaldas las otras tres féminas. Ciertamente una imagen poco heroica de Chatoyer, quien aquí se asimila más a un capataz que a un jefe de tribu o esposo. Las indias de Brunias eran constantemente representadas envueltas en arduo trabajo manual o posando junto a bohíos, vestidas con trapos. Se destaca la práctica de la poligamia entre los caribes, y el trabajo pesado del que se encargaban las mujeres; así

³⁴ Ibid., p.52

apelando a la aversión de los británicos por tales comportamientos. Ambas imágenes descritas fueron parte de las ilustraciones complementarias del libro de Bryan Edwards.

En las representaciones de los caribes de Brunias, cuando se les muestra en un contexto doméstico lo hace dentro de bohíos o casuchas de paja, como se aprecia en *Una familia caribe* (Fig. 7). Muchos ya vivían en casas de madera, amuebladas y con comodidades europeas.³⁵ Se ignoran escritos de la época, incluyendo el libro de Young, donde se describe que los caribes hablaban idiomas europeos, habían incorporado formas de vestir occidentales y otros elementos de estas culturas extranjeras. Aunque la obra de Brunias se ha descrito como etnográfica,



Fig. 8. A. Brunias. *Un antillano de color dirigiendo a dos mujeres caribes*. Óleo sobre lienzo.

Yale Center for British Art, New Haven

documentando tradiciones, vestimenta, etc., su representación de los caribes parece servir más a la imagen que los británicos querían tener de ellos.

En este sentido, en la pintura *Un antillano de color dirigiendo a dos mujeres caribes* (Fig. 8), se aprecian varias de estas nociones fabricadas; en ella dos mujeres y un niño caribes siguen las instrucciones de un hombre de color (no se especifica si es mulato o mestizo), completamente vestido. Cabe mencionar que no se mantienen los títulos originales de las pinturas, si Brunias les otorgó uno: las imágenes han sido tituladas por sus dueños originales o por las instituciones que ahora las albergan. En esta obra se ve a dos mujeres caribes cargando cestas de frutas a sus espaldas, llamadas ‘pegal’, y entrando desde el extremo izquierdo de la composición, mientras un niño caribe las acompaña. Las dos van vestidas con un trapo rojo a la cintura y desnudas de pecho, el niño lleva puesto un taparrabo y una banda roja en la cabeza.

³⁵ BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 74.

Siguen las instrucciones de un hombre moreno, quien apunta hacia la derecha, a un punto fuera del marco, y vestido de blanco completamente con una banda y tocado rojo acompañado por un sombrero. Curiosamente va descalzo y parece empuñar una espada, pero detrás de sus piernas no se avista la cuchilla. Tanto su disposición como su ropa lo colocan en una posición social superior a las mujeres, a pesar de tener el mismo color de piel. Su consistencia corporal también podría señalar a un estatus más elevado que las trabajadoras, pues su cuerpo es evidentemente delgado y estilizado en comparación a la corpulencia de las caribes. El título en la colección de Yale Center for British Art lo identifica simplemente como un hombre antillano de color. La única distinción se podría hallar en su tocado rojo, una prenda usualmente relacionada con personas de origen africano, pero era común en todas las clases sociales de la isla. La presencia del sombrero apunta a una hibridez en el vestir. Bagneris se refiere a la ambigüedad racial del individuo como sugerente de fluidez y mestizaje; es caribe, africano, europeo y no lo es. Se hace presente, más que otra cosa, la cercanía y relación de los distintos grupos raciales dentro de los límites geográficos y económicos de una pequeña isla. Al fin y al cabo, la realidad del mestizaje. De tal manera el espectador no sabe cómo clasificarlo dentro del mundo sociocultural del San Vicente colonial y que se trataba de establecer a través de obras como las pinturas de castas, el mismo trabajo de Brunias y el desarrollo de la etnografía en esos momentos. Argumenta Fowkes Tobin, que la misma ambigüedad de los títulos de las pinturas de Brunias acerca su obra al ámbito etnográfico, ya que se hace aparente la representación de tipos y no de individuos³⁶.

Al estudiar la obra de Brunias se hace evidente la fuerte presencia de la figura femenina, en especial de la mulata. Sobre la mujer caribe no nos extenderemos más, ya que su presencia en la obra de Brunias no es tan recurrente como la de la blanca, negra y mulata; y, además, no se vuelve a encontrar en las obras de los artistas que abordaremos posteriormente. De todas

³⁶ FOWKES TOBIN, B. *Picturing Imperial Power*, Duke University Press, Durham, 1999, p. 145.

formas, esto no quiere decir que su presencia no fuera importante o que su visualización no se viera afectada por las necesidades coloniales. Como hemos visto, la representación de los caribes en el siglo XVIII aún resuena con la personificación de una América salvaje y peligrosa, aunque ya para entonces poco quedaba de cualquier similitud con los primeros encuentros indígenas en el Caribe. La noción de la sensualidad, el exotismo y la fertilidad de la india que se recogía en las alegorías parece ser traspasada a la figura de la mulata, quien se convierte en un medio apacible entre los extremos que presentan la mujer blanca y negra en la sociedad esclavista del dieciocho. Hilary Beckles cita a Lucille Mair en la introducción de su libro *Centering Woman: Gender Discourse in Caribbean Slave Society*, “en la sociedad esclavista caribeña la mujer negra producía, la mujer trigueña servía y la mujer blanca consumía”. Una cita que motivó la realización de parte de este trabajo de investigación basado en sus experiencias a través de la producción visual de la época.



Fig. 9. A. Brunias.
Mujer criolla y sirvientas, c.1770-1780
Óleo sobre lienzo. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Ciertamente resuena esa idea en el cuadro *Mujer criolla y sirvientas* (Fig. 9), donde la jerarquía racial y social parece estar organizada como una trinidad de servicio. En lo que podría ser el patio de una residencia en primer plano, a la izquierda, está sentada una mujer criolla de

piel blanca, muy bien vestida con un abanico en mano. Su cuerpo y cara tornados hacia el espectador. Está adornada con un collar y pendientes dorados con pulseras, así como un tocado debajo del cual se avistan cabellos canosos. A su lado se encuentra sentada una mujer mulata, su vestido evidentemente más sencillo con un prominente escote y un par de pendientes. También lleva un turbante algo más pequeño. Su cara y cuerpo están posicionados hacia la otra mujer. Detrás de ellas, una mujer negra se acerca con una bandeja con dos vasos y una vasija. Viste un atuendo simple con un pañuelo atado sobre los hombros y un turbante.

Resulta interesante la presentación de la sirvienta mulata, que está sentada al lado, pero su asiento está algo retrasado en relación con el de la señora criolla. A pesar de ser identificada como sirvienta no se le muestra en acción de servir como la mujer negra. Se encuentra sentada con su cara vuelta de perfil, otro detalle interesante, ya que es una técnica visual para restarle importancia a la figura que se representa en contraste con una de frente. Es posible que su función dentro del hogar en donde trabaja tenga que ver con el cuidado de los niños y/o atender a la dama de la casa directamente. El escote de su vestido es mucho más pronunciado que el de la criolla blanca, marcando su cuerpo y exponiendo la tonalidad dorada de su piel. Creo que es un ejemplo interesante y algo sutil de lo que Joscelyn Gardner escribe en su ensayo *Shared Lives*: “el trabajo doméstico en las plantaciones era cercanamente asociado con nociones licenciosas sobre las mujeres que lo llevaban a cabo.”³⁷

En los primeros años de la industria azucarera el porcentaje de mujeres blancas era muy bajo, especialmente cuando la misma población europea era la minoría en las Antillas Menores. Con la expansión de la industria y al atraer a más británicos, la posición de la mujer europea y criolla blanca de clase alta fue tomando elementos de la metrópolis. Pasó a convertirse en un símbolo de virtudes domésticas y morales, su círculo social se aisló al hogar. Hilary Beckles, añade que el modelo social de la representación de la mujer blanca como pura y doméstica se

³⁷ GARDNER, J. “Shared Lives, Disparate Histories”, p. 2. Web. (Consultado: 12/05/2017 y traducido por Tamara Díaz Calcaño)

popularizó en Caribe a principios del siglo XVIII con la expansión de las poblaciones y su creciente dependencia de la labor esclava. Es entonces común la representación visual de estas mujeres en contextos domésticos y si se encuentran en una situación pública, están acompañadas por sus sirvientes o personas de su mismo estatus. Esta protección y relativo aislamiento de la mujer blanca puede ser manifestación de un miedo a la contaminación racial, ya que la mujer blanca en esta situación pasaba a ser representativa de cómo debía ser y comportarse su raza, clase y nación.³⁸

Mientras tanto, no era raro que el hacendado tomara como amante a una sirvienta negra o mulata. Al punto que era considerado inusual que el patrón no disfrutara sexualmente de las mujeres esclavizadas que trabajaban para él.³⁹ Hay que recordar que la sociedad de plantaciones y el colonialismo eran, como las describe Beckles, una empresa puramente masculina. La élite de las Antillas no provenía, en su mayoría, de la alta alcurnia social de las metrópolis. Muchos eran comerciantes, empresarios, soldados, que venían a nuevas tierras a hacer nombre y fortuna. Tanto el abuso físico y sexual de sus trabajadores, y la representación de los tipos sociales que discutimos son parte del discurso enaltecedor de los colonos británicos. Patricia Mohammed nos recuerda las asociaciones metafóricas en la literatura y poesía de la época con la construcción de la belleza de la mujer de color en el Caribe hispano: la negra era un objeto de sensualidad y maldad, la mulata igual de sensual y asociada a la imagen de la fruta (cultivada no por su belleza sino para satisfacer al consumidor), y la blanca era un objeto de adoración y belleza asociado a las flores (delicadas, para ser admiradas).⁴⁰ Fácilmente se traducen al Caribe británico, y al desarrollo de su representación visual.

³⁸ LOOMBA, A. *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London, 2000, p. 159.

³⁹ BECKLES, H. *Centering Woman*, James Currey Ltd, Oxford, 1999, p. 32.

⁴⁰ MOHAMMED, P.: "But most of all mi love me browning", *Feminist Review No.65*, Palgrave Macmillan Journals, 2000, p. 27. Web. (Consultado el 18/08/2016)

A la mujer negra se le creó una iconografía de hechicería, sexualidad peligrosa, masculinidad y fuerza amazónica; sin fibra moral, lo que la incapacitaba para formar vínculos maternos y les daba un atractivo sexual que las hacía irresistibles a los ojos del hombre blanco, siendo este en realidad el disfraz con el cual se escondía el abuso sexual esclavista de estas mujeres. Se las representaba de esa manera tanto en el arte visual como en la literatura, cuando no de manera caricaturesca.



Fig. 10. A. Brunias.
Mujeres caribeñas en un interior.
Óleo sobre lienzo
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Mohammed cita unas líneas escritas por el poeta Tennyson: “Tomaré una mujer salvaje, ella criará mi raza parda. / ¿Podría casarme con una mujer salvaje hundida en un crimen monstruoso?”⁴¹. Brunias la representaba usualmente trabajando, en contextos públicos y privados, o tomando parte de alguna actividad particular de su cultura como el baile.

En *Mujeres caribeñas en un interior* (Fig. 10) se encuentran cuatro mujeres negras laborando en el interior de una casa. Dos de ellas están concentradas en la limpieza del suelo, mientras otra aparenta descansar sentada de rodillas fumando una pipa al extremo izquierdo de la composición. Ella parece supervisar u observar el trabajo de las demás. Casi en el centro, una mujer entra cargando un recipiente de madera sobre su cabeza. Esta última es la única sin un turbante o banda en la cabeza. Todas visten un tipo de pantalón o enaguas cortas de tela blanca a las caderas, dejando sus torsos al descubierto. La pintura, localizada en los depósitos del Museo Thyssen Bornemisza, lleva el simple título de *Mujeres caribeñas en un interior*, San Vicente. No se especifica la condición social de las mujeres, sean caribeñas negras libres o

⁴¹ Ibid., p. 26. (Traducción de Tamara Díaz Calcaño.)

esclavizadas, o a quien le pertenece la habitación donde trabajan. Por su vestimenta y trabajos, concluimos que son esclavas. A pesar de que se avista el cielo azul por la ventana y una porción del patio por la entrada a la derecha, aportando una sensación de espacio a la escena, ellas parecen estar encapsuladas en el espacio en que laboran. Los cuerpos toscos y semidesnudos se muestran en faena, pero completamente expuestos en distintos ángulos para el disfrute del espectador. Llama la atención la postura de la figura con la pipa, pues parece una reminiscencia de las pinturas orientalistas en boga en Europa. Fuma tranquilamente su pipa, su cabello cubierto por un sencillo turbante blanco adornado de líneas azules, su cara tornada a la derecha mientras su cuerpo permanece en dirección al espectador. Es la única que lleva pendientes de oro, y se debe apuntar a los detalles que Brunias utilizó para resaltar su rostro. Puso mayor cuidado en la representación de sus facciones que con las demás mujeres, especialmente los ojos. Una fuente de luz emana fuera de la escena para resaltar su perfil y hombros. Es una visión de exotismo y sensualismo sin sutileza alguna, es la figura que rige la atención del público a pesar de estar relegada a un extremo de la composición.



Fig. 11. A. Brunias.
Mercado de Frutas de San Vicente, s/f.
Litografía.

La pintura de 1802, *Mercado de Frutas de San Vicente* (Fig. 11), representa una de las actividades más importantes en las islas y a la cual Brunias le dedicó varios lienzos. Los mercados domingueros eran un punto de encuentro y un lugar para compartir con las distintas clases sociales y grupos raciales de la Isla. Aquí vemos una pequeña porción, localizado cerca de una

frondosa naturaleza, donde una mujer con un tocado rojo inspecciona los frutos ofrecidos en compañía de sus esclavos. La mujer es identificada como una mujer de color libre, distinguiéndose de su esclava por sus joyas, el tocado, y los detalles de su vestido. La esclava,

quien posee la misma tonalidad de piel, anda descalza al igual que el chico negro que las acompaña. A la derecha, sentadas en el suelo y vestidas con sencillez, dos mujeres negras están con sus cestas de mercancía. Una de ellas ofrece una vianda, mientras una tercera mujer se acerca con una cesta de frutas.

Es una obra interesante pues denota la atención de Brunias ante la compleja situación de raza y clase en la sociedad criolla antillana. Su obra está llena de estas distinciones y expresiones de cada tipo, sea a través de su ropa, trabajo y/o compañía. Mulatos y negros libres y esclavos, mujeres blancas criollas y mulatas comprando en el mercado juntas, mulatos y negros vendiendo y bailando, etc. Los tocados que hemos visto en otras imágenes son detalles que llaman la atención, pues mujeres de todas las clases y razas los utilizan, variando en altura y elaboración. Es otro ejemplo de mestizaje cultural que los criollos adoptan de la influencia africana, a veces complementándolo con un sombrero.⁴²

Titulado *La mulata de Barbados* (Fig. 12), muestra a una mujer muy bien vestida, con un traje colorido y un alto tocado, con un elaborado y llamativo collar de oro, del que pende una estrella que cae sobre su escote. A pesar de la calidad de su vestir va descalza. Su figura está en el centro de la composición, flanqueada por dos mujeres negras que venden frutas. Están sencillamente vestidas, una de ellas solo lleva falda y pañuelos coloridos. La otra, sentada sobre una cesta, ofrece un fruto. De nuevo, figuras anónimas en una presentación de tipos sociales. Aquí resaltándose la belleza de la mulata de una manera distinguida. Los colores brillantes y el collar de oro apuntan a una consideración social más alta de su físico y sexualidad. La figura de la mulata adquirió una posición interesante en la literatura y arte de la época en el Caribe británico, como en el hispano.

⁴² BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 182.



Fig. 12. A. Brunias.
Mulata de Barbados, s/f.
Litografía.



Fig. 13. A. Brunias.
Mujeres caribeñas bañándose, s/f.
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

La pintura *Mujeres caribeñas bañándose* (Fig. 13), muestra a cuatro mujeres en la orilla de un río. Tres de ellas parecen ser mulatas, como lo sugiere la tonalidad cremosa de sus pieles ejecutada con precisión. En el extremo izquierdo, de pie, con un vestido en el suelo, junto a sus pies, una de ellas está de espaldas con un pañuelo a la cadera y un turbante mientras se seca. En el centro de la composición, una mulata sentada en una roca, con sus piernas cruzadas volviendo su torso hacia la figura en la orilla. La tercera descansa con languidez sobre su costado, dándonos la espalda, sus piernas sumergidas en el agua mientras el resto de su cuerpo queda expuesto al espectador. De esta forma, el artista muestra claramente el cuerpo mulato desde todos los ángulos. Sus posiciones crean un círculo alrededor de la cuarta figura, una mujer negra, desnuda, sentada en el agua, con sus brazos cruzados sobre su cuerpo. Este gesto tímido resalta frente a la desnudez de las demás. Detrás de ellas, entre el follaje, se avista una cara masculina blanca observándolas de incógnito. La escena es heredera de aquellas pinturas europeas en las que se representa a Acteón irrumpiendo en el baño de Diana y de su séquito de ninfas. El destino de Acteón por su atrevimiento es la muerte al incitar la ira de la diosa, pero aquí no hay indicio alguno de que le pueda suceder algo al mirón. Aparenta ser una escena coqueta de un *voyeur* aprovechándose de su camuflaje, pero realmente pone en evidencia la

diferencia entre los conceptos sexuales y de belleza de la mujer mulata y negra en el Caribe colonial. A la figura negra no se le niega su presencia, pero se utiliza como un accesorio para enfatizar el atractivo de las demás ante los ojos del espectador blanco. De igual manera logra despreciar su cuerpo y atractivo. Bagneris se refiere a la inclusión de esta figura en la pintura como una referencia al origen de las demás⁴³.

En su explicación de esta obra, Patricia Mohammed señala cómo los cuerpos de las mujeres quedan atrapados y asociados a la frondosa naturaleza de las islas. Están capturadas tanto por el paisaje y la mirada del hombre blanco, cuya cabeza parece un espejo del espectador a quien iba dirigida esta pintura. Comenta Bagneris en su tesis la relación cercana de estas imágenes con el concepto de harén en la mentalidad occidental. En la contraposición de las pieles claras y oscuras, la posición de odalisca de la figura reclinada, la misma insinuación de sexualidad interracial en la presencia de la mulata, se apunta a las imágenes y pinturas orientalistas europeas.⁴⁴ La misma presencia de las frutas en las obras, especialmente en las que protagonizan mujeres negras y mulatas, las asocian a las riquezas de las islas y a ser consumidas por los espectadores. Tanto el paisaje como las mujeres se consumen.

Lavanderas caribeñas (Fig. 14) de 1760 continúa por el mismo camino, sólo con unos cambios en la composición. Se muestran cinco figuras en un río: una mulata, tres mujeres negras y un niño negro. La mulata domina el centro de la composición, de pie, parada en el agua, desnuda, con un trapo blanco en la cadera y un turbante de líneas rojas. En una de sus manos lleva una paleta para azotar la ropa que limpiar, acumulada en una de las rocas a sus pies. Apoya uno de sus pies en las rocas, dibujando su cuerpo un delicado *contrapposto*. Su pose recuerda a muchas representaciones de Venus naciendo de las aguas. Como la diosa, es deseada, pero sigue siendo una mujer de las islas. Su posición social y racial son parte de su

⁴³ BAGNERIS, A.M.: *Coloring the Caribbean*, UMI Dissertation Publishing, 2009, p. 181.

⁴⁴ Ibid., p. 174. Brunias estaba muy bien familiarizado con las imágenes de los harenes orientales, y los turbantes caribeños le debían recordar la forma de vestir de los personajes.

atractivo y disponibilidad para el hombre que las observa. Alrededor de ella, se encuentran las demás. Las tres mujeres están vestidas de la misma manera, y se las muestra trabajando, casi como su séquito de ninfas. Al fondo, detrás de la mulata, se puede ver otra mujer negra estirando una tela y a un niño desnudo sentado a la orilla. La presencia del niño podría ser una manera de aportarle un aire de gentileza y domesticidad a la obra.



Fig. 14. A. Brunias.
Lavanderas caribeñas, 1760.
Óleo sobre lienzo. Colección privada.



Fig. 15. L.J.F. Lagrenée.
Venus y ninfas bañándose, 1776.
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

En ella también relucen las influencias clásicas y mitológicas que Brunias utiliza para la representación de sus bañistas caribeñas, como también se aprecia en la Fig. 13. Nos recuerda a la obra de su contemporáneo francés, Louis-Jean-François Lagrenée (1724-1805), *Venus y sus ninfas bañándose* (Fig. 15). Lagrenée fue una figura recurrente en el Salón entre 1755 y 1798, caracterizándose como uno de los artistas en transición entre el gusto pastel del Rococó y la nueva tendencia neoclásica en la Francia de finales del siglo XVIII. Ejemplifica aquí la popularidad de los temas mitológicos en boga entonces y su utilización para mostrar suntuosos desnudos. En *Venus y sus ninfas* apreciamos el mismo tipo de composición que Brunias utiliza, compartiendo varios elementos pictóricos. El cuerpo de Venus es el foco de la escena y la rodea su séquito, quienes se ocupan de servir a la diosa o de su propio aseo. También amenizan la composición, en el extremo inferior izquierdo, Cupido jugando con un niño. En esta otra

pintura de 1800, esta vez inglesa, continúa utilizando la misma fórmula para representar el cuerpo desnudo femenino bajo pretensiones mitológicas. Julius Cesar Ibbetson (1759-1817) muestra a veinticuatro mujeres en varios estados de desnudez bañándose en un río (Fig. 16). Una niña desvistiéndose las acompaña, motivo que recuerda a los *putti* de Lagrenée y el bebé de Brunias. La pintura se titula *La guarida de las sirenas*, pero las figuras representadas se muestran como mujeres normales, de vestiduras contemporáneas como se aprecia en el vestido de la niña y el sombrero en el suelo. La casa de ladrillo al fondo, más la vegetación, las localiza en algún campo inglés.



Fig. 16 J.C. Ibbetson, *La guarida de las sirenas*, 1800.

Óleo sobre panel.

Victoria & Albert Museum, Londres.

Nos confirma el bagaje de tradición europea que Brunias llevó consigo al Caribe y la importancia que su obra tiene a la hora de conocer y analizar cómo los cuerpos y las personas que conformaban la sociedad colonial de Martinica eran vistas por autoridades y viajeros europeos. La obra de Brunias tuvo un marcado

alcance en el Caribe británico y francés, durante el período maduro de su trabajo y después de su muerte. Su presencia aún se avista en el San Vicente actual, el atractivo de un bucólico pasado alejado de las atrocidades coloniales es evidente.⁴⁵ La calidad y estética de las mismas era a fin al gusto neoclásico de los ciudadanos adinerados europeos, sus figuras aunque exóticas siempre elegantes.⁴⁶ Sus escenas idílicas de las Antillas fueron reproducidas innumerables veces, para distintos fines. Hasta se tiene constancia de 18 botones adornados con unas exquisitas miniaturas de algunas de sus obras, que representan escenas entre personas de color

⁴⁵ HONYCHURCH, L. "Agostino Brunias, XVIIIth Century Artist", *Dominica: Art, Articles, Culture, History & Resources*. Web. (Consultado 17/01/2017)

⁴⁶ Ibid.

vestidos elegantemente a la usanza europea, aunque muchas de las figuras femeninas llevan los distintivos tocados antillanos. Se dicen haber adornado el chaleco de François-Dominique Toussaint Louverture, líder de la Revolución Haitiana, en la década de 1790.⁴⁷ Brunias representó a las personas de color de estas colonias por su otredad, pero asimismo trató sus diferencias y costumbres con curiosidad y respeto, no como simples sujetos taxonómicos. Su obra demuestra las jerarquías políticas y raciales de la sociedad colonial británica, y navega con desenvoltura por sus ambigüedades y efectos. Durante su niñez, Michel-Jean Cazabon pudo haber conocido los dibujos y litografías de Brunias. Aunque es sumamente probable que se haya familiarizado con su obra durante su estadía en la isla de Martinica, 65 años después de la muerte del pintor italiano.

En 1826, Richard Bridgens (1785-1846) y su familia llegan a Trinidad. Su esposa había heredado parte de un ingenio azucarero, y poco después de su llegada Bridgens se convierte en Superintendente de Trabajos Públicos, involucrándose en el desarrollo de nuevos edificios gubernamentales.⁴⁸ Se entiende que era arquitecto y diseñador de muebles en Inglaterra; y al parecer estuvo viajando entre su país y Trinidad por muchos años antes de su muerte en Puerto de España en 1846. Su obra más conocida en la actualidad es el álbum *West India Scenery with Illustrations of Negro Character the Process of Making Sugar, etc. Sketches taken during a Voyage to and Residence of Seven Years in the*

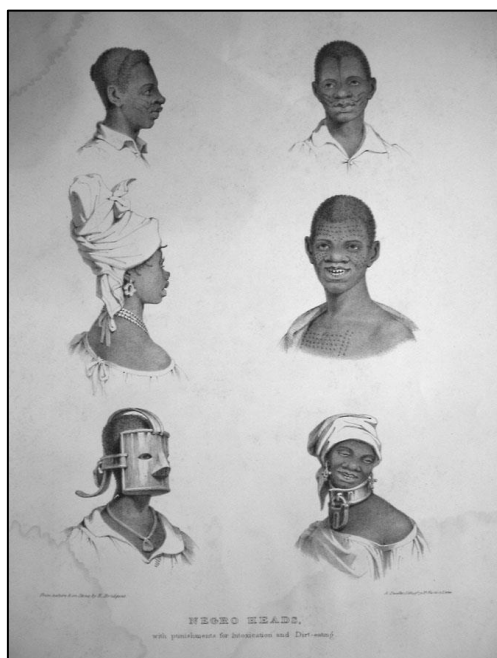


Fig. 17 R. Bridgens, “Negro Heads, with punishment for drunkenness and dirt-eating”
West India Scenery, 1836. Litografía.

⁴⁷ GERACIMOS, A. “A Mystery in Miniature”, *Smithsonian Magazine*, Enero 2000. Web. (Consultado 5/05/2017)

⁴⁸ SKELLY, J. “Representing Punishments of Dirt-Eating and Intoxication in Richard Bridgens’s *West Indies Scenery*” *Canadian Art Review*, Vol. 36, Núm. 2, 2011, p. 52

Island of Trinidad (Fig.17). El mismo está compuesto de 27 litografías de paisajes, africanos trabajando en distintas situaciones, y una variedad de castigos físicos a los que estos últimos eran sometidos. Cada imagen va acompañada de una corta descripción, donde Bridgens especifica que lo representado fue tomado del natural. Se publicó en 1836 en Londres, tres años después de la emancipación legal de los esclavos. Sus imágenes no estaban dirigidas a un público abolicionista, Bridgens no condena los castigos o la situación de las personas que representa en su álbum, y tampoco muestra las consecuencias físicas de las torturas, sino que lo que genera son más estudios etnográficos que retratos, como se aprecia en la figura 17.

Se ha especulado que puedan ser retratos de sus propios esclavos, pero no ha surgido documentación que pueda revelar algo al respecto.⁴⁹ La manera ilustrativa y limpia en la que trata el tema de los castigos, la mayoría de los métodos que muestra son por embriaguez y comer tierra como se lee en la ilustración, parece ser un intento de naturalizar este trato. Viendo cómo la realización de los dibujos y su publicación (1826-1836) coinciden con una época de gran debate abolicionista, parecen estar demostrando la capacidad positiva de la implementación de los castigos. Aunque los años de 1813 a 1833 en Trinidad fueron unos de prosperidad económica para el sistema de ingenios azucareros basado en la labor esclava, el orden social se vio amenazado por crecientes tensiones raciales.⁵⁰ La diversidad racial en la isla demandaba del gobierno británico malabares para mantener algún semblante de armonía política. En gran parte resultado de la Cédula de Población y la pasada estructura cultural hispana, personas de color libres y dueños de ingenios y esclavos demandaban mayores derechos y maneras distintas de trato. El gobierno británico y los ciudadanos blancos estaban en desventaja ante una mayoría mulata, mestiza y negra, lo que a su vez alentaba aires de paranoia ante la posibilidad que se repitiese en la isla una revolución como la de Haití. El sector de personas de color libres poseía una posición complicada en esta sociedad, “odiados no solo

⁴⁹ Ibid., p. 52

⁵⁰ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 87

por los blancos, pero también por los africanos”.⁵¹ Gran parte de ellos poseían ingenios, negocios, y esclavos. El tratado de 1824, *Un mulato libre*, de Jean-Baptiste Phillippe trajo a la atención del gobierno metropolitano la inequidad que sufría este sector y su lucha por los mismos privilegios legales y sociales, pero a su vez no deja de llevar una connotación contradictoria cuando el mismo era dueño de esclavos. Resulta interesante entonces la ausencia de personas mulatas y mestizas en el álbum de Bridgens. Denota la intención de ignorar la creciente influencia de este sector y la tumultuosa situación social. Optando por mostrar una Trinidad armoniosa y económicamente productiva bajo el control británico, borrando una importante porción de la sociedad isleña de sus representaciones. La tensión entre estos sectores y la lucha de equidad de los libres de color era uno de los temas centrales de mucha de la literatura producida en Trinidad durante el siglo XIX. A Bridgens le preocupaba más la representación del sector africano controlado y obediente, una estabilidad social lograda por su condición de esclavos.⁵²

La muestra del paisaje en la obra de Bridgens no se aleja de esta línea de pensamiento. Amar Wahab hace una lectura interesante sobre la flora en la portada del álbum (Fig. 18). Una guirnalda compuesta por caña, ramas de cacao y café, y una planta de plátano rodea el título de la obra. Wahab identifica a los primeros como cultivos comerciales y la planta de plátano como alimento de esclavos. Expone cómo sirve de “firma a la idea de una colonia de ingenios sostenida por esclavos. Esta firma visual representaba la lógica circular imperial..., la del discurso estético entre el capital y el trabajo. Este discurso reinventaba la lógica fundadora de una unión mutuamente compatible entre el ingenio y la labor esclavista. En la parte superior de este escudo imperial, la hoja de plátano y la borla de caña que gesticulan una a la otra naturalizan más aun la inclinación de ambos mundos hacia el otro, la misma inclinación que creó una coherente lógica de existencia para aquellos atrapados dentro de y por ella.”⁵³ En su

⁵¹ Ibid., p. 83

⁵² Ibid., p. 97

⁵³ Ibid., p. 83

representación del molino del azúcar (Fig. 19), Bridgens parece darle la misma monumentalidad con la que dibuja las palmas del paisaje trinitense, como en *Pitch Lake Palm* (Fig. 20). Ambos elementos dominan la composición completamente. La palma hace ver el bohío a su sombra diminuto en comparación, su representación tiene más relación con



Fig. 18 R. Bridgens. Portada de *West Indies Scenery*, 1836. Litografía.

ilustraciones científicas que con un intento de retratar el paisaje. Esto nos habla de una consideración exótica de la naturaleza de la región. Lo que traza una línea entre la palma y el molino en nuestra comparación, el molino y el trabajo que sucede alrededor es tan parte del paisaje de Trinidad como la naturaleza misma.



Fig. 19 R. Bridgens.
"A Mill Yard", *West Indies Scenery*, 1836.
Litografía.

Aunque no es una escena exactamente pintoresca, es el molino que domina el paisaje y la labor de las personas que lo rodean. Palmeras, esta vez de coco, rellenan el espacio a su alrededor, ambas cosas emblemáticas de la región. Se naturaliza el ingenio y sus componentes, industriales y humanos, en el paraje caribeño. La producción de

estos grabados evidencia el imaginario concebido para la región ante los ojos europeos, los cuales a su vez serían retomados por los artistas locales en el siglo XIX. El ingenio y las palmeras ya se habían establecido como símbolos de la región para las primeras décadas de los 1800.



Fig. 20 R. Bridgens. “Pitch Lake Palm”,
West Indies Scenery. 1836. Litografía.

Richard Bridgens vivió y trabajó en Trinidad como urbanista y hacendado, no tanto como artista. Pero, como apunta Wahab, dejó uno de los primeros catálogos visuales de Trinidad. La estética y el imaginario construido en su obra es una herramienta para entender y destripar el pensamiento, las ansiedades y ambiciones del sector esclavista en las colonias en las primeras décadas de siglo XIX, aunque su circulación e influencia no sean muy conocidas.⁵⁴ Patricia Mohammed, citada por Wahab, describe la obra como “antropología colonial.”⁵⁵ Su inclusión en este trabajo, junto a Brunias, proviene de la necesidad de entender el entorno social y las complicadas tramas raciales en las que se desarrolla la infancia de Cazabon y que terminan influyendo de una manera u otra su obra en Trinidad.

La creación europea del paisaje caribeño será un tema importante para el pintor a lo largo de su carrera, como las obras más solicitadas por sus clientes blancos. La presencia de figuras femeninas en su obra, típicamente representadas en formato de tipos sociales, recuerda la obra de Brunias. Sus representaciones de las mujeres de la isla demuestran un enfoque en los detalles de la vestimenta y el tono de piel, no tanto en sus facciones que resultan idealizadas, que las

⁵⁴ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 90

⁵⁵ Ibid.

distingue de los retratos. Nos referimos a la serie creada para Lord Harris, gobernador de Trinidad de 1849 a 1854, y que retomaremos más adelante.

1.3 El desarrollo de la escena artística en el Caribe Hispano

Las primeras décadas del siglo XIX vieron en la colonia de Puerto Rico grandes cambios e impulsos poblacionales y económicos. Olas de inmigrantes del Caribe, de excolonias españolas, y de Europa empezaron a llegar a la isla por la inestabilidad política en sus tierras, y por las guerras de independencia en la América continental, atraídas por la misma España que suprimió las restrictivas leyes de comercio que habían mantenido la economía isleña sofocada durante el siglo XVIII y favoreciendo el contrabando.

Hubo dos importantes factores que promovieron el resurgir de la economía agrícola en Puerto Rico. Uno de ellos fue la Revolución Haitiana que estalló en 1791 y duró hasta 1804, la misma que acabó con el sistema de esclavitud que había en la entonces colonia francesa. Con la inestabilidad laboral y política después de la salida de los franceses, Haití perdió su lugar como el mayor exportador de azúcar en el mundo. La revolución dejó un hueco a llenar en la industria y las últimas colonias estables de España se aprovecharon del momento. Antiguos hacendados en Haití inmigraron a Cuba y Puerto Rico para establecer su negocio, haciendas ya establecidas se expandieron, y la una vez deprimente industria en el Caribe resurge con fuerzas. El mismo efecto que tuvo en Trinidad.

Además, con la inclusión de delegados de las colonias en las Cortes de Cádiz en 1810, Puerto Rico ganó representación política en España lo que ayudó a promover el desarrollo económico de la isla. El primer delegado fue Ramón Power y Giralt, navegante y militar, considerado una de las primeras personas en identificarse como puertorriqueño. Fue enviado a España con una lista de peticiones a defender, organizadas por el obispo sanjuanero Juan Alejo Arizmendi, en las que abogaba por una universidad, clases de humanidades y ciencias, instrucción en los oficios mecánicos, un hospital, y mayor libertad de comercio con

extranjeros.⁵⁶ A través de sus gestiones en España, logra la Ley Power que permitió la creación de cinco puertos libres en Puerto Rico para facilitar el desarrollo de una economía estable y eficiente. Durante su tiempo en las Cortes, en 1815 el gobierno español permite el establecimiento de extranjeros en la isla y su inclusión al comercio local. En 1818, los representantes de la isla en las Cortes de Cádiz logran la aprobación del libre comercio con mercados extranjeros, promoviendo la economía de la isla y la de sus habitantes extranjeros que llegaron en una fuerte emigración en la primera década del siglo.

Los aires de independencia provenientes del resto de las Américas se hacen sentir en las islas hispanas. Cuba tuvo su primer intento fracasado por la independencia en 1812, pero el interés en el desarrollo económico continuó impulsando las industrias isleñas. Para llenar el hueco dejado por Haití, España trajo una cantidad sin precedentes de esclavos a sus colonias caribeñas. Importando a Cuba entre 1790 y 1867 unos 780.000 esclavos africanos para el cultivo de la caña y tabaco, cuando anteriormente entre 1520 y 1780 se transportaron unos 700.000 a la isla.⁵⁷ España buscaba reformar su sistema colonial para mantenerse como potencia comercial ante las expansiones coloniales de Inglaterra y Francia. A lo largo del siglo Cuba se convirtió en la antilla más rica, produciendo el 40% del azúcar consumido a nivel mundial hacia 1870.⁵⁸

La primera mitad del siglo XIX vio un incremento en la población esclava y en la agricultura, también un surgir del sentimiento abolicionista y anticolonial en las islas. La situación racial en las colonias hispanas era algo distinta a las británicas. El mestizaje era más prolífero, no exactamente aceptado pero tolerado. Se puede trazar éste en parte a la Cédula del 1514, donde la monarquía permitía el matrimonio interracial, debido a la falta de mujeres

⁵⁶ GONZALEZ VALES, L. y LUQUE, M.D. (Coords.), *Historia de las Antillas: Historia de Puerto Rico.*, Vol. IV, CSIC y Doce Calles, Madrid, 2012, p. 246

⁵⁷ SCHMIDT-NOWARA, C. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833-1874*, University of Pittsburgh Press, Digital Edition, 2009, p. 4

⁵⁸ Ibid.

españolas en las nuevas colonias, al interés en la conversión de la población indígena al cristianismo, y por razones políticas a la hora de adquirir tierras de los nativos,⁵⁹ lo que creó unas sociedades racialmente diversas, con mayores poblaciones de personas de color esclavas y libres. En Cuba, personas de color libres conformaban en 16% de la población para mediados del siglo XIX, mientras en Puerto Rico representaban casi un 40%.⁶⁰ La esclavitud y el concepto de raza fueron elementos importantes en la evolución de las sociedades isleñas en el XIX, convirtiéndose en ejes del desarrollo de la identidad local y en la diferenciación con la metrópolis. En 1835, se abolió el comercio transatlántico de esclavos para todas las potencias europeas, aunque continuó dentro del Caribe a través del contrabando. El movimiento abolicionista en Puerto Rico contribuiría a la creación de la Sociedad Abolicionista Española en Madrid en 1865, siendo el puertorriqueño Julio Vizcarrondo uno de sus fundadores. La abolición de la esclavitud en Puerto Rico sucede finalmente el 22 de marzo de 1873, seguida por un período de patronato para los libertos adultos. En Cuba el proceso se demoró, aunque no sin empuje de los sectores abolicionistas puertorriqueños y españoles. Esto se debió a las complicaciones generadas por la lucha independentista del Ejército Libertador contra las autoridades españolas y el rechazo por la gran dependencia en la labor esclava de la inmensa industria azucarera. En 1880, se firmó la Ley de Abolición, y en 1886 se terminó con la institución esclavista en Cuba.

Como mencionamos anteriormente, Haití logró su independencia de Francia en 1804, a través de una masiva revolución compuesta por la población negra y esclava comenzada en 1791. Aunque la economía de la isla decae después de 1804, debido a la inestabilidad del gobierno, los haitianos toman la región de Santo Domingo, hasta entonces bajo control español. Con el inicio de la ocupación de los haitianos en el extremo oriental de la isla en 1805, el área lo que es actualmente la República Dominicana cayó bajo un período de gran inestabilidad y

⁵⁹ MAURA, F.J. *Españolas de Ultramar en la historia y en la literatura*, Universitat de València, Valencia, 2005, p. 66

⁶⁰ SCHMIDT-NOWARA, C. *Empire and Antislavery*, University of Pittsburgh Press, Digital Edition, 2009, p. 8

desasosiego, con la resistencia de los ciudadanos hispanos y con las intervenciones de los franceses. No es hasta 1844 cuando se declara la República Dominicana tras la expulsión de los haitianos y su régimen militar. Durante la segunda mitad del siglo, hubo gran desequilibrio político y económico, empezando por la declaración de la primera república en 1844, la cual duraría hasta 1861 cuando es anexionada a España. En ese período se repelieron varios intentos de invasión de Haití. La anexión española suscitó un gran rechazo y en 1863 empezó la ‘guerra nacional de restauración’. En 1865, se establece una nueva república dominicana. Es por eso que no se puede hablar de un arte específicamente dominicano antes de 1868. Entre los años 1844 a 1868, debido al gran fervor independentista tras la vuelta a España, surgen los primeros pintores dominicanos.⁶¹ Bajo la influencia del nacionalismo se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX la pintura histórica, paisajista y retratista con justificadas influencias europeas ya que es la época en la que se establecen las instituciones didácticas en el país. En 1860, se funda la Academia de Santo Domingo, dedicada a las ciencias y artes. Pintores importantes fueron Alejandro Bonilla (1820-1901), Leopoldo Navarro y Luis Desangles, cuya obra muestra su dominio técnico e influencias académicas⁶² y de ilustraciones documentales.

En cuanto al sector cultural y artístico que nos concierne en los inicios de siglo XIX, se generan unas instituciones que se convertirán en jugadores importantes en el desarrollo artístico en las colonias. Las Sociedades Económicas de Amigos del País ayudaron a impulsar no solo la economía local, sino también la creación de centros educativos y la promoción del arte local. El concepto de estas sociedades empezó aparecer a mediados del siglo XVII en España, muy vinculado a los pensamientos progresistas de la Ilustración europea. Se fundaron varias sociedades alrededor del país impulsadas por el deseo del progreso, regional y nacional. Tenían como finalidad motivar el progreso de la agricultura y la ganadería, suministrando directamente

⁶¹ MILLER, J. (Ed.) *Arte dominicano desde la independencia*, Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, 1982, p. 5

⁶² Ibid., pp. 5-10

a los campesinos instrumentos, semillas, y cualquier tipo de apoyo industrial necesario.⁶³ Les caracterizaba una exaltación patriótica en su misión, desarrollo de las artes industriales, y el fomento de la educación para las personas más necesitadas. Emilio Novoa en su estudio apunta que según fueron surgiendo estas sociedades en las colonias, se abandonaban los vestigios nacionalistas y localistas, universalizándose.⁶⁴ La constitución inicial de estas sociedades en la América colonial no se diferenció en demasía de la misión de sus contrapartes españolas. Se adaptaban para auxiliar las necesidades de cada lugar e introducir mejoras en la agricultura y el urbanismo. En las islas estuvieron apoyando el resurgir de la industria del azúcar y el cultivo de café.

Debido a la distancia, las inestabilidades económicas y sociales, y la relación mayoritariamente comercial con la metrópolis, había un atraso en el desarrollo cultural y artístico en las colonias (especialmente en las más pequeñas). Las sociedades económicas fueron parte del impulso en el interés cultural, artístico, educativo, que se desarrolló en el Caribe a inicios del 1800. Estarían directamente vinculadas con la creación de escuelas y academias de arte en América, así como a las primeras publicaciones periódicas. Tras el establecimiento en La Habana en 1791, la Sociedad estuvo detrás de la Escuela de Dibujo, Pintura y Litografía, el Liceo Artístico, y muchas Escuelas de Artes y Oficios. La Escuela de Dibujo, Pintura y Litografía fundada en 1818, fue la segunda institución de este tipo en Hispanoamérica después de la Academia de San Carlos en México fundada en 1781. Desde 1832 se conoce como la Academia de Bellas Artes de San Alejandro.

Las Sociedades Económicas sí fueron impulsoras de las culturas criollas en las colonias y se podría decir que debido al período en que son establecidas, plena era de emancipación, también se vieron jugando parte en el creciente sentimiento nacional independentista. Las

⁶³ NOVOA, E. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País y su influencia en la emancipación colonial americana*. Talleres Prensa Española, Madrid, 1955, pp. 28-29

⁶⁴ Ibid., p. 29

mismas eran organizadas y dirigidas por miembros educados de la élite criolla. La Academia en Cuba se puede decir que fue parte de un cambio en la sociedad relacionando el crecimiento del sentimiento abolicionista, el progreso de los miembros de la colonia, los intereses económicos alejados de los pertinentes a la metrópolis y la visualización de elementos criollos.

En Puerto Rico, la Sociedad se estableció en 1814, siendo la única en ser creada por el gobierno en España.⁶⁵ Fueron los ya mencionados Ramón Power y el obispo Juan Alejo Arizmendi quienes solicitaron e impulsaron la creación de esta Sociedad Económica en las Cortes Generales, conscientes de las necesidades económicas y sociales de la Isla. La Sociedad Económica tendría un importante efecto en la capital, auspiciando clases, becando a jóvenes para estudiar en el extranjero (especialmente en España), y organizando exhibiciones artísticas.

En Cuba, al igual que en Puerto Rico dominaba el arte religioso. Con la fundación de la Academia, se desarrollan otras vertientes bajo su influencia y apoyo. El obispo Juan José Díaz de Espada fue uno de los primeros auspiciadores del arte en Cuba, siendo en un momento dado director de la Sociedad Económica y uno de los impulsores de la Escuela de Dibujo. Se entiende que fue él quien trajo al pintor francés Jean-Baptiste Vermay a Cuba en 1816, desde Luisiana donde se encontraba tras huir de las persecuciones contra los bonapartistas, para realizar pinturas y restauraciones en la catedral.⁶⁶ Vermay (1786-1833), estudiante de Jacques-Louis David, pasaría a convertirse en uno de los fundadores de la Academia San Alejandro. Empezó dando clases financiadas por la Real Sociedad Patriótica, como también era conocida la Sociedad Económica, en el convento San Agustín. Dentro de la Academia, bajo la dirección de Vermay, se trabajarán temas históricos y alegóricos ligados a las tradiciones clásicas y renacentistas, también el paisaje, con énfasis en la ejecución técnica precisa. Con un foco puesto en el dibujo, se trataba de una enseñanza utilitaria, que incluía la copia de obras

⁶⁵ SHAFER, J.H. *The Economic Societies in the Spanish World*, Syracuse University Press, 1958, p. 245

⁶⁶ CAMNITZER, L. *New Art in Cuba: Revised edition*, University of Texas Press, 2003, p. 153. Web. (Consultado 15/5/2017)

maestras. Gracias a las enseñanzas de este, el gusto y las ideas progresistas del Obispo Díaz de Espada y su influencia, se fomentaba el neoclasicismo y se importaban obras de este estilo desde Europa para adornar las iglesias habaneras. El estilo neoclásico tomó popularidad entre los criollos de finales del XVIII y el estilo se convirtió en símbolo del rechazo hacia el dominio español, ejemplificado en el estilo barroco que dominaba entonces.

William Luis expone cómo se estaban desarrollando dos direcciones artísticas en la primera mitad del siglo XIX. Una formal, siguiendo el estilo académico italiano-francés bajo la instrucción de Vermay. La otra influenciada por la economía del café y el azúcar, preocupada por la representación de la nación y su gente.⁶⁷ Se manifiesta el interés por el propio paisaje y sus elementos ya característicos para mediados del siglo XIX. El francés Eduardo Laplante fue uno de los primeros en representar los ingenios azucareros en Cuba a la manera británica que ya hemos visto, como se aprecia en la vista del Ingenio Tinguaro de 1857 (Fig. 21).

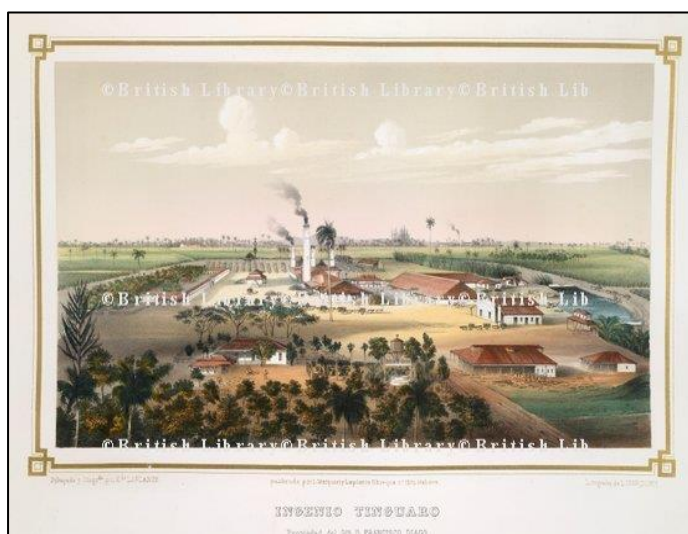


Fig. 21 E. Laplante. *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba: Ingenio Tinguaro*, 1857. Litografía. British Library, Londres

Varios artistas extranjeros llegaron, siguiendo los pasos de otros en la representación del paisaje en el Caribe e influyeron en la siguiente generación de artistas locales. Los representantes de las vertientes enseñadas, la académica y la paisajista, fueron Miguel Melero, Armando García Menocal y Guillermo Collazo Tejada. Estos artistas

trabajaban sobre todo comisiones del gobierno y/o para la clase adinerada, trabajando paisajes, retratos y pinturas de interiores. Ya entrada la primera mitad del siglo XIX, se verán cambios

⁶⁷LUIS, W. *Custom and Culture of Cuba*, Greenwood Publishing, Westport, 2000, p. 154. Web. (Consultado 15/5/2017)

hacia el romanticismo y el realismo. Aunque el romanticismo es la corriente que mayor influencia ejerce en el arte cubano de este siglo. Estas distintas opciones tendrán representantes importantes en Esteban y Felipe Chartrand, Valentín Sanz Carta y Víctor Patricio Landaluze, cuyas obras son contemporáneas con a las de Oller.

En Puerto Rico una de las influencias más importantes en el desarrollo del arte local fue pintor rococó Luis Paret y Alcázar, reconocido como el mayor exponente del estilo en España. Paret y Alcázar, nacido en Madrid el 11 de febrero de 1746, fue alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1760, recibió el segundo premio en la competencia anual de pintura de dicha academia, y en 1763 se embarca en un viaje didáctico de tres años a Roma bajo el patrocinio del Infante don Luis Antonio de Borbón. Una de sus influencias más importantes, en especial en su obra madura, es el francés Charles de La Traverse. Para 1770, ya era pintor del Infante don Luis. Pero su relación con la corona se vio afectada por su comportamiento. Al enterarse Carlos III de sus indiscreciones, facilitando los encuentros furtivos entre el hermano del rey y otros miembros de la corte con jóvenes mujeres, lo desterró a Puerto Rico en 1775. Allí conoció al joven mulato José Campeche (1751-1809). Se entiende que, en algún momento de sus tres años en la isla, Paret tomó a Campeche de alumno. Aunque no se tiene certeza por cuanto tiempo.



Fig. 22 L. Paret y Alcázar.
Autoretrato, c. 1777-78.
Óleo sobre lienzo.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

De su época en la isla se conserva este reconocido autorretrato (Fig. 22), vestido de jíbaro o campesino puertorriqueño. Engalanado de blanco, llevando una espada envainada y

plátanos al hombro, parece más un aristócrata disfrazado. Aunque va descalzo, lleva con estilo un sombrero adornado y las mangas de su camisa van abultadas a la moda. También se le conocen dos dibujos realizados sobre la gente de Puerto Rico que sirvieron como referencia para dos ilustraciones de *La Colección de trajes de España* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, libro publicado en 1777 donde se recogía una colección de estampas detallando los trajes comunes en distintas partes de España y sus provincias.



Fig 23. L. Paret y Alcazar y Juan de la Cruz.
Gibaro de Puerto Rico, 1777.
Estampa de aguafuerte.
Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig 24. L. Paret y Alcazar y Juan de la Cruz.
Esclava de Puerto Rico, 1777.
Estampa de aguafuerte.
Biblioteca Nacional de España, Madrid.

En uno de ellos el *Gíbaro de Puerto Rico* (Fig. 23) lleva una vestimenta similar a la de Paret en su autorretrato, el hombre de tez blanca y facciones idealizadas va descalzo y lleva un gorro ancho y carga un gallo. La otra ilustración, *Esclava de Puerto Rico* (Fig. 24), se enfoca en la vestimenta de esclavas y muestra a una mujer negra con un pañuelo, una manta sobre el torso y una falda larga. Lleva un niño blanco, desnudo, entre sus brazos. El detalle bien puede indicar lo común de la escena, el ver una mujer negra con un niño blanco y de tez clara. Puede ser una alusión a su papel como esclava doméstica, encargada de los niños de sus amos o como

nodriza. También aparece una planta de piña en la esquina, posiblemente una alusión a la tierra tropical donde vive y que representa en el libro. Nos parece interesante la decisión de incluir la imagen del campesino isleño y una esclava negra como figuras representativas de la sociedad puertorriqueña en esos momentos. Alude a la diversidad que conforma a su gente y un reconocimiento del carácter propio de la isla, específicamente con la imagen del gíbaro (o jíbaro), figura que adquiriría un gran significado nacional durante el próximo siglo y medio junto al desarrollo de la identidad cultural de la isla. Paret y Alcázar regresó a España en 1778, estableciéndose en Bilbao hasta 1789, cuando vuelve a Madrid tras la muerte de Carlos III. Permanece en la ciudad hasta su muerte, unos diez años después.

Aunque su estadía fue corta su influencia perduró décadas en la obra de Campeche y en otros artistas del siglo XIX que copiaron y estudiaron su obra. Una vez Campeche empezó a estudiar con el madrileño su paleta cambió, favoreciendo a lo largo de su carrera los colores pasteles tan característicos del rococó y sus figuras portarían expresiones más tiernas y gentiles, parte de la sensibilidad del género. Además de los tonos suaves, adquiriría un acercamiento minucioso con los detalles.⁶⁸ Se suele expresar en la historiografía del arte de Puerto Rico que después de este corto período de estudio Campeche pudo desarrollarse en “una gran figura del arte español del Virreinato”.⁶⁹

Gran parte de la obra de Campeche consiste en pintura religiosa y retratos, estos últimos comisionados por los gobernantes españoles y otros miembros de la clase élite y militar de la isla. Hacia la década de 1790, empieza a cambiar sus elementos rococó por los del neoclásico. El neoclasicismo fue el estilo predilecto de las academias de arte europeas y se caracterizaba por la idealización de las figuras, la presencia de lo medido, monumental y estático, el uso de alegorías, temas históricos, y mitos grecorromanos. Todas menos la última se hace presente en las pinturas de Campeche. El conocimiento de este estilo pudo haber llegado a través de

⁶⁸ VIDAL, T. *José Campeche: Retratista de una época*, Ediciones Alba, Barcelona, 2005, p. 10

⁶⁹ Ibid.

Reflexiones de D. Antonio Rafael de Mengs sobre la Belleza y el Gusto en la Pintura, publicado en 1780.⁷⁰ Mengs era el precursor del neoclásico en España, y el estilo predominaría en el gusto del arte europeo durante el siglo XVIII. Nos resulta interesante mencionar este detalle pues demuestra el conocimiento en la isla de teoría artística europea, y cómo y a través de qué medios llegaba. Especialmente importante en estos momentos cuando no había escuelas formales de arte. Campeche será una figura importante en la formación de Francisco Oller y de su influencia hablaremos en el próximo capítulo.

Para la década de 1820, encontramos una inyección de instrucción artística en la isla con la llegada de más artistas españoles, como Juan Fagundo, quien impartió clases de dibujo en 1822, facilitadas por la Sociedad de Amigos del País.⁷¹ Éste le dio clases a Juan Cleto Noa, quien a su vez se convertiría en el primer maestro de Oller. Otro español es Genaro Pérez Villaamil, un paisajista romántico de calibre que trabajó en el Teatro de San Juan en la preparación de escenarios en los primeros años de la década de 1830. A Pérez Villaamil volveremos en el próximo capítulo como profesor de Oller en su primera estadía en Madrid, casi veinte años más tarde.

A través de este repaso de la situación histórica y el desarrollo artístico de la región, podemos ver cómo a pesar de las diferencias entre las colonias surge un imaginario propio del Caribe. Hay un proceso de identificación de sus elementos característicos, primero por artistas extranjeros quienes a través de sus viajes reconocieron lo característico de estas tierras en la era moderna. El desarrollo de la economía colonial, especialmente la manera agresiva en que el *boom* azucarero tomó las tierras tuvo grandes repercusiones sociales y culturales. Influyendo a nivel poblacional, con una sociedad criolla racialmente diversa, como vimos en Brunias. Fue

⁷⁰ GAYA NUÑO, J.A. *La pintura puertorriqueña*, Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1994, p. 35.

⁷¹ Ibid., p. 66

también parte intrínseca de las tensiones y prejuicios raciales que se vieron en el siglo XIX, el álbum de Bridgens dando testimonios de ello.

El desarrollo del arte en la región también fue motivado por una sociedad criolla consciente de su estatus y ansiosa de expresión propia, utilizando las Sociedades Económicas para estos fines. Son estos criollos y antillanos educados quienes se identifican con los paisajes y modos tropicales por su familiaridad, ya no tan foráneos como ante los ojos de sus familiares europeos. Es una manera de diferenciarse de la metrópolis, atada al desarrollo económico y político. El arte de la región empezaba a concienciarse de las particularidades que le diferenciaba de Europa, aunque sin rechazar la enseñanza e influencia europea. Artistas caribeños, como veremos en Cazabon y Oller, buscaron en la tradición artística europea las maneras de retomar su lugar de origen. Sus vidas y sus obras, su éxito y recepción, se vieron completamente afectadas por las situaciones sociales de su momento y por las que los precedieron.

Capítulo II

Jóvenes isleños: de la colonia a la metrópolis, una educación europea

2.1 Entre una Trinidad e Inglaterra en cambio (1813-1837)

Michel-Jean Cazabon nació en Trinidad en 1813 en el seno de una familia interracial, cuyos orígenes se esparcen por el Caribe oriental. Se pueden trazar los comienzos de la familia en Saint-Domingue (Haití) durante el siglo XVIII, posiblemente de ascendencia española asimilados a la cultural colonial francesa. Debido a la inestabilidad social y conflictos políticos en crecimiento durante esa centuria, la familia se establece en Saint Pierre, Martinica. En 1789, los hermanos François y Jean Louis Cazabon, padre y tío del pintor respectivamente, dejan Martinica por Trinidad, probablemente por las dificultades económicas ocasionadas por los efectos de la Revolución Francesa. La exportación de azúcar y otros bienes a Francia se paraliza casi en su totalidad durante los inicios de la revolución. Muchas familias y comerciantes emigraron a Trinidad atraídos por las oportunidades concedidas por la Real Cédula de 1783, algunos de ellos afectados políticamente por los sentimientos republicanos que también surgieron entre la población. Llegando así la familia de Michel-Jean Cazabon a Trinidad.

François se casó con Rose Debonne en 1797, hija de otro inmigrante martiniqués, Joseph Debonne. La familia Debonne poseía 270 acres de tierra donde se encontraba su hacienda, Corinth, en Naparima. El lugar de esas tierras se convertiría en tema importante en la pintura del futuro artista. Se debe mencionar que, en el mismo año de la boda de sus padres, Trinidad fue invadida por el británico Sir Ralph Abercrombie. La isla pasó a convertirse en propiedad inglesa.

La política racial y económica española era considerablemente distinta a la inglesa, y como escribe Geoffrey MacLean, los primeros gobernadores británicos de la isla no entendían bien las diferencias y sutilezas culturales de su población. Esto supuso dificultades para propietarios, familias, e individuos mulatos y libertos. En la sociedad colonial inglesa, la

jerarquía económico-racial estaba completamente dividida, cuanto más oscuro era el color de tu piel menos derechos y beneficios sociales podías tener. Posibles cambios u oportunidades para salir de una clase social hacia otra mejor establecida eran nulos. Personas mulatas y negras no tenían derecho a poseer, ni trabajar sus propias tierras. Fue uno de los vecinos de la familia Cazabon-Debonne uno de los mayores opositores a las actitudes y leyes racistas del imperio inglés, Jean-Baptiste Philippe, quien con su tratado *Un mulato libre* presentado ante el Parlamento inglés en 1824 logró que los prejuicios legales contra negros y mulatos libres se suavizaran.⁷²

Fue este marco en el que se formó un joven Michel-Jean. Una colonia británica, con leyes y costumbres sociales españolas, y una gran población francesa.⁷³ La diversidad racial aumentará durante del siglo XIX y se convertirá en representativa de la cultura trinitense, así mismo la capturará la conciencia artística de Cazabon. Sin duda desde muy temprana edad, como parte de una familia interracial, se dio cuenta de las barreras socio-raciales entre las que tenía que navegar en la isla. Su familia siendo dueña de esclavos, mientras sufría de los prejuicios y paranoias del sector blanco.

Michel-Jean fue el menor de cuatro hijos y ya para cuando tenía un año de edad, sus padres se habían separado. Junto con su hermano y dos hermanas mayores se mudó con su madre a una casa en la falda del monte Naparima.⁷⁴ Es fácil imaginarse al más pequeño del montón, favorecido por su madre, corriendo y explorando la frondosa naturaleza que le rodeaba, familiarizándose con las vistas que representaría con sus óleos y acuarelas en unos años.

Criando a sus hijos en una colonia británica en la cual no se proveía una educación adecuada para preparar a jóvenes emprendedores, sus padres optaron por enviarlo a St. Edmund

⁷² MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 14

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

College en Ware, Inglaterra (Fig.25). Con 13 años zarpó solo hacia tierras desconocidas, llegando a la escuela el 25 de diciembre de 1826. Tuvo que haber sido una transición dura, el despedirse de su familia en Puerto de España y llegar a un mundo muy distinto a su isla.

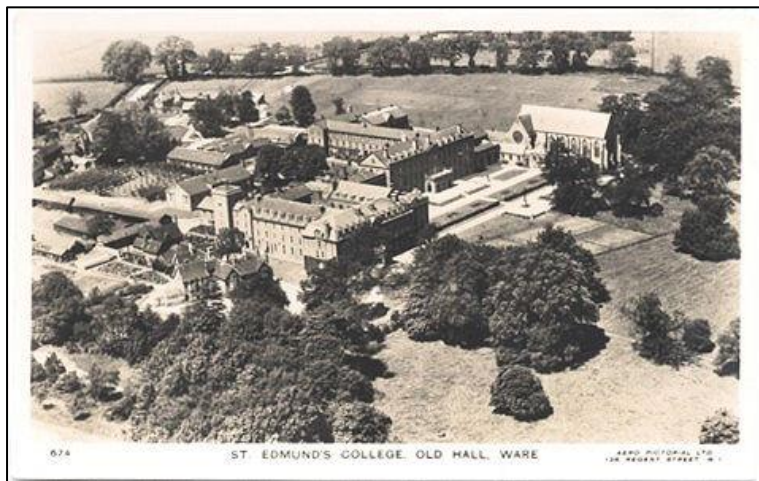


Fig. 25 Fotografía de St. Edmund's College, Ware, Inglaterra. Tomada en 1900.

Nos cuenta Geoffrey MacLean que el trinitense tomaba clases de latín, inglés, francés, geografía y escritura. Al parecer sobresalía en las últimas dos y no tanto en las demás, por falta de interés. En 1828, recibe la mayor puntuación en su clase de escritura. También hacía uso de las clases especiales de dibujo ofrecidas en el colegio a partir de 1827. McLean hace una observación interesante, resaltando su alto gasto en papel y su comparativamente bajo gasto postal. Uniéndose a eso, sus recibos de sastrería para los arreglos de pantalones apuntan a la sospecha que pasaba más tiempo dibujando y recorriendo los campos alrededor del campus escolar, que escribiendo a casa.⁷⁵

Excursiones al campo eran actividades usuales en internados escolares como St. Edmund's, fomentando el aprendizaje directo, tanto en cursos científicos y artísticos. Inspiradas sin duda por las expediciones de exploradores europeos impulsadas por la Ilustración, como ya hemos visto su popularidad en esta época. Estas clases eran una manera de fomentar la curiosidad y la exploración en casa, exaltando el paisaje inglés. Con los avances en la imprenta los libros de expediciones y sus ilustraciones se hacían cada vez más accesibles,

⁷⁵ Ibid., pp. 16-17

siendo reproducidas para ser publicadas en periódicos o hacerlas disponibles para venta individual. Las copias eran una forma artística de rápida difusión, disponibles también en las colonias. Los ideales románticos de artistas y poetas en la primera mitad del siglo XIX llamaban a la contemplación de la naturaleza, fomentados por la popularidad de estas impresiones. No es de sorprender que bajo este contexto educativo y artístico el espíritu aventurero de Cazabon se haya reflejado en su vocación artística. Impresiones de vista naturales pudieron estar a su alcance en la escuela para ser usadas de referencias y los estudiantes se podían familiarizar con sus estilos y técnicas. La experiencia de dibujar y pintar *en plein air* ya se le presentó desde temprana edad, antes de visitar Francia. Sería un método de trabajo que usaría el resto de su vida, poniéndolo en práctica incursionándose en los montes de Trinidad.

Nos parece que se ha subestimado la influencia que tuvo esta primera instrucción artística sobre Cazabon. El uso que hacía de acuarelas y sus frecuentes excursiones andantes por Trinidad caracterizaron su carrera como artista. A su llegada a Inglaterra en 1826, el paisaje ya venía adquiriendo gran importancia como género pictórico desde la segunda mitad del siglo XVIII, protagonizando exhibiciones oficiales y poniéndose a la par con la pintura de historia en la jerarquía artística. La noción de la naturaleza evolucionó en la consciencia inglesa durante el siglo XVIII. Artistas como Richard Wilson (ca. 1714-1782) y Alexander Cozens (1717-1786) estaban demostrando el potencial del paisajismo para transmitir emociones sublimes, poder, y hasta fomentar ‘el mejoramiento moral del público’⁷⁶, abriendo el paso para otros. En el lienzo, la naturaleza pasó de ser el escenario genérico con una fórmula establecida para escenas históricas y mitológicas, a ser considerado protagonista del mismo con gran atención dada a cada componente del paisaje. El hombre consideraba su relación con la naturaleza, y mostraba su sensibilidad ante ella al intentar captar las sublimes atmósferas de imponencia y

⁷⁶ GILROY, A. *Glorious Nature: British Landscape Painting*, Hudson Hills Press, Manchester, 1993, p.19

emoción que encontraba. El *boom* del viaje y las acuarelas jugaron un rol importante en la reconsideración del paisaje como una categoría destacada en la pintura británica.

A finales del siglo XVIII se podía hablar de una tradición paisajista en acuarelas, pues el medio había ganado gran popularidad entre artistas y aficionados durante la última mitad de la centuria. Libros como *Observations of the River Wye* del Reverendo William Gilpin (1724-1804) fueron inmensamente populares. Publicado en 1782, *Observations* es un compendio de reflexiones estéticas de sus *tours* por los campos de Inglaterra, enfocándose en regiones caracterizadas por su ‘pintoresca belleza’.⁷⁷ El turismo interno ganó impulso entre las clases acomodadas; el amor por el viaje tan característico de los ingleses durante los siglos XVIII y XIX se manifestó en un interés por el descubrimiento de su terruño a la vez que una política expansionista se implementaba en el establecimiento de nuevas colonias británicas en el exterior. Las acuarelas resultaron ser un medio artístico ideal para aquellos interesados en capturar los paisajes en papel durante sus viajes. Las cualidades de las acuarelas ayudan a capturar efímeros cambios de luz con eficacia, a la vez de ser materiales ligeros y cómodos de cargar. La comercialización del ocio y la popularización de las artes, como escribe Timothy J. Standring, estimularon la disponibilidad de instrucción y de materiales para aquellos interesados.⁷⁸ Manuales como los del artista David Cox (1783-1859) fueron cotizados, su *Progressive Lessons* vio nueve ediciones entre 1811 y 1845.⁷⁹ Cox también escribió un manual dedicado al uso de acuarelas, *A Treatise on Landscape and the Effects of Watercolours from the First rudiments to the Finished Picture*, donde aconsejaba a sus lectores sobre la creación de composiciones paisajistas, la necesidad de bocetos y prácticas para el progreso artístico, el uso de colores, y cómo capturar los efectos de luz y sombra. Se publicó en 1813, teniendo

⁷⁷ Ibid., p. 14

⁷⁸ Ibid., p. 73

⁷⁹ Ibid., p. 76

varias ediciones a través del siglo y complementando su instrucción con ilustraciones por mismo autor (Fig. 26).



Fig. 26 D. Cox. *Cloudy Effect, Distant View of Carnarvon Castle*, c. 1813.
'A Treatise on Landscape and the Effects of Watercolours'
Facsimil, 1922. Biblioteca Museo del Traje, Madrid

El interés por la representación del paisaje en Inglaterra estuvo atado a los estudios topográficos y cartográficos, que vieron un impulso a partir de 1750. Tendencias que bien se vinculan con el interés por la catalogación y la exploración inspiradas por la Ilustración y los viajes que ya hemos tratado. Al trasladarse al terreno artístico, inspirando a artistas a incorporar con mayor frecuencia el paisaje. Tendencia que llegó con popularidad hasta al ámbito del retrato como ejemplifica *Mr. And Mrs. Andrews* (c. 1750, National Portrait Gallery, Londres) por Thomas Gainsborough. En esta pieza, la pareja de casados es representada a la izquierda de la composición, posando debajo de un árbol mientras el resto está dedicado a los terrenos propiedad de la pareja.

Con el creciente interés de los artistas por el tema de la naturaleza como sujeto digno de las bellas artes, su exploración les llevó a representaciones detalladas, casi científicas, demostrando el estudio de cada elemento del paisaje escogido. Los árboles, los ríos, los

arbustos, las nubes. El naturalismo que se desarrollaría en el paisaje inglés en el siglo XIX tuvo como uno de sus ejes propulsores el concepto de lo pintoresco.⁸⁰

La historiadora del arte Ann Bermingham encapsula el uso del término a finales del siglo XVIII de la siguiente manera, “Applied to landscape, the term picturesque referred to its fitness to make a picture; applied to pictures the term referred to the fidelity with which they copied the picturesque landscapes.”⁸¹ Albert Boime buscó describirlo respetando la amplitud del término, “Lo pintoresco es más que una categoría de lo estético: representa un tipo de estructura mental abierta a la naturaleza cambiante del campo especialmente sus rasgos irregulares y abruptos, rasgos que sitúan a la naturaleza fuera del ámbito de la belleza convencional. ... constituía una amalgama de gustos personales: asperezas, rugosidad en el textura, singularidad, variedad, irregularidad y claroscuro.”⁸² Lo pintoresco y su definición fueron tema de frecuentes debates entre artistas y teóricos británicos, debates que bien han continuado hasta la actualidad, pero en su momento tuvo dos escritores claves en su desarrollo como concepto, Gilpin y Price.

Durante las últimas dos décadas del siglo XVIII, lo pintoresco era un término que se refería tanto al diseño de jardinería de las grandes propiedades aristocráticas, como a una estética específica en la naturaleza, y a un estilo pictórico. El Reverendo William Gilpin (1724-1804), quien desde 1782 publicaba *tours* a través de Inglaterra, enseñaba en sus libros cómo mirar el paisaje y cómo crear una imagen pintoresca. Para él, lo pintoresco era el tipo de belleza apropiada para una imagen. Una composición creada por quien “trabajando desde la imaginación...quien toma de la naturaleza las partes más bellas de su producción...combinándolas artificialmente, removiendo lo que ofenda, admitiendo solo

⁸⁰ BERMINGHAM, A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 68

⁸¹ Ibid., p. 57

⁸² BOIME, A. *Historia del arte moderno: El arte en la época del bonapartismo 1800-1815*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 167

aquello armonioso y bello.”⁸³ Una definición bastante moldeable y más que prestada a la subjetividad, que dio mucho que hablar durante las primeras décadas del siglo XIX según se popularizó en Europa. Para Gilpin lo rudo e irregular podía ser un elemento idóneo para completar una imagen pintoresca, la cual debía incluir elementos de lo bello y lo rústico. Le preocupaba la identificación de elementos naturales que podían ser incluidos en una composición pictórica, siendo éstos y las escenas naturales a las que pertenecían lo que alentaba a sus lectores a buscar y apreciar en sus viajes. Sus publicaciones, como *Three Essays in Picturesque Beauty* de 1792, fueron inmensamente populares entre la clase media británica, promoviendo el turismo por los campos ingleses y motivando a sus lectores a pintar los paisajes que encontraban bajo sus especificaciones de lo pintoresco.

Junto con Gilpin, Uvedale Price (1747-1829) figura como uno de los teóricos más importantes en el desarrollo y popularidad de este concepto. En su publicación de 1797, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and Beautiful*, expone su acercamiento al gusto pintoresco a través del jardín, y lo que de él se podía aplicar a la imagen pintada. Price abogaba por mayor naturalidad en los grandes jardines aristocráticos, rechazando los diseños de campo abierto que popularizó Capability Brown, los que comparaba con terrenos agrícolas al sentir demasiado evidente la intervención humana. Price estaba muy interesado en definir de manera concreta el paisaje pintoresco posicionándolo, entre lo bello y lo sublime, entre lo que conmueve y lo que impresiona. Lo pintoresco ha de producir admiración.⁸⁴ Para esto, tanto Price y Gilpin, recomendaban a sus lectores y a los paisajistas que eligieran elementos y objetos pintorescos que mostraran textura y produjeran contrastes entre sí. Así produciendo escenas

⁸³ GILROY, A. *Glorious Nature: British Landscape Painting*, Hudson Hills Press, Manchester, 1993, p. 74

⁸⁴ PRICE, U. *Essays on the picturesque*, J.Mawman, Londres, 1810, p. 52

que animaran a espectador a contemplarlas por su representación de una naturaleza en todo su esplendor, idealizada pero sin aparente intervención humana.



Fig. 27 J.M.W. Turner. *Atardecer y salida de la luna (Abadía de Leicester)*, c. 1830. Acuarela. Art Institute of Chicago.



Fig. 28 John Constable. *La carreta de heno*, 1821. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.

A su vez estas observaciones llevaron a algunos a ser cautivados por las emociones que la naturaleza podía suscitar en el espectador. John Constable (1776–1837) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851) son los nombres más importantes en la historia del paisaje en Inglaterra y dentro del movimiento del romanticismo. Ambos tuvieron carreras parecidas en sus inicios, fueron admitidos a las escuelas de la Royal Academy y desde temprano mostraron preferencia por el tema del paisaje. Se interesaron por lo topográfico y lo pintoresco, pero pronto rompieron con los esquemas, cada uno

desarrollando sus estilos característicos. Turner abre su propia galería en Londres en 1804 y se convierte en un viajero imparable a partir de la década de 1810. Tiene una fructífera e influyente carrera paisajista, marcada por la experimentación e innovación técnica en su búsqueda por capturar la imponencia de la naturaleza, los efectos de los cambios atmosféricos. A lo largo de su obra se hace evidente su preocupación por expresar adecuadamente al espectador el dinamismo encontrado en el paisaje, la sensación en la totalidad de sus elementos y evocar emoción. Como se puede apreciar en la acuarela titulada *Atardecer y salida de la luna* (Fig. 27), donde Turner logra transmitir el final del día a través de la utilización magistral y el contraste de colores que caracterizan el momento. Las figuras de sus campesinos están

envueltas en la atmósfera que crea, casi como una neblina melancólica. Turner difumina el paisaje para el protagonismo de los efectos de la luz, la silueta de la abadía del Leicester al fondo es el único elemento que podría ayudar a identificar la localidad.

A diferencia de Turner, Constable nunca salió de Inglaterra y dedicó su obra madura se a representar los campos de su niñez en Suffolk. Tuvo una carrera estable, aunque sin mayor reconocimiento en su país. Sin embargo, exhibió paisajes todos los años en la Royal Academy de Londres a partir de 1810 hasta el año de su muerte. También le interesaba el dinamismo y la sublimidad del paisaje, pero su acercamiento se mantuvo naturalista. Constable quería ser un pintor natural y alcanzar representaciones puras y sinceras de las escenas con que trabajaba.⁸⁵ Esta ambición le llevó a la realización de muchísimos estudios en acuarela, realizados al aire libre, sobre las nubes y distintos fenómenos atmosféricos, las estructuras en los campos que solía caminar, para comprender los cambios de luz y color, y la manera en que afectaban al paisaje y podían suscitar estados emocionales distintos. En *La carreta de heno* (Fig. 28) se aprecia su ojo por el detalle. Trata con la misma atención el carro con sus conductores según se adentra en el riachuelo, así como las nubes que cubren el cielo. Este último elemento le añade gran naturalidad y realismo a la obra, las nubes controlan la iluminación del paisaje y el reflejo de los colores, demostrando la observación y el talento de Constable. Aunque trabajando dentro de una vertiente más realista que muchos de sus colegas, su acercamiento al campo inglés sigue siendo uno idealizado, obviando la creciente industrialización del área en su tiempo. Consideramos a Constable como una figura importante en esta investigación como una de las influencias formativas para Cazabon. Como estudiante pudo haber conocido su obra en alguna excursión a Londres entre 1827 y 1830, a través de reproducciones en álbumes de grabados. No solamente durante esa época, pero la obra de este pintor inglés disfrutó de gran popularidad en Francia. Fue una figura de importante influencia

⁸⁵ GILROY, A. *Glorious Nature: British Landscape Painting*, Hudson Hills Press, Manchester, 1993, p. 62

en el romanticismo francés y para los pintores de la futura Escuela de Barbizón. Durante su época parisina, Cazabon también tuvo la oportunidad de familiarizarse con su obra. El avivado contexto artístico bajo el cual el adolescente Michel-Jean estudió nos parece que dejó una considerable impresión en el joven. La popularidad y la accesibilidad a materiales para el trabajo en acuarela nos pueden explicar en parte su preferencia por el medio desde muy temprano. Bien pudo haber traído consigo manuales de instrucción a Trinidad para continuar la educación artística por su cuenta.

Cazabon regresa a su isla a finales de 1830, con diecisiete años y ya terminada su educación primaria en Inglaterra. Tanto tiempo lejos de su hogar, el volver debió ser una experiencia reveladora. El clima tropical y húmedo, los montes de verde intenso y follaje abundante, las playas y los puertos con su brillantez de colores; su isla debió parecerle tan lejana mientras vivía y se educaba entre los recogidos bosques ingleses y los edificios de ladrillo de su campus. Llegó también en pleno debate sobre la esclavitud, los primeros años de la década de los treinta fueron unos de tensiones y conflicto político ante el proyecto abolicionista que se avecinaba. Estas impresiones pudieron haber motivado al joven Cazabon a representar en papel la Trinidad de su niñez. Pocas serían las referencias e influencias artísticas que Cazabon hubiera encontrado en Trinidad en esta década, aunque es posible su familiaridad con el trabajo de Agostino Brunias desde niño. Ahora de regreso y con mayor consciencia artística, podría apreciar sus obras, sea en óleos o grabados, en las casas de los criollos más acomodados o inmigrantes de Martinica y Dominica. Brunias, como ya hemos visto, se dedicaba a la representación de las personas que configuraban la sociedad colonial pero no obvió por completo el paisaje.

En su *Vista del Río Roseau, Dominica* (Fig. 29), Brunias se muestra como paisajista. La composición ofrece un acercamiento más bien topográfico, se preocupa por delinear las colinas y montañas que dibujan este paisaje caribeño, el trayecto del río y las actividades en

sus riberas. Características de Brunias, sus figuras humanas tienen el mismo protagonismo que el paisaje. Vemos a sus personajes usuales, las bañistas, las lavanderas, las mulatas bien vestidas, y la vendedora de frutas. La misma atención no la extiende a la vegetación: los arbustos y los árboles parecen ser todos los mismos. Su preocupación parece estar en cómo sus personajes encajan en su paisaje.



Fig. 29 A. Brunias. *Vista del Río Roseau, Dominica, ca. 1770-80.* Óleo sobre lienzo. Art Institute of Chicago.

Se conservan dos obras por Cazabon que MacLean identifica como realizadas poco después de su regreso a Trinidad. Fechadas hacia 1832, *La Iglesia de la Inmaculada Concepción en Puerto de España* (Fig. 30) y *Puerto de España vista desde el mar* (Fig. 31) serían de sus piezas más tempranas conocidas. Las vistas que ofrecen no representan nada de los conflictos del momento en la isla, siguiendo la línea pintoresca del arte y estilo que apreció en Inglaterra. La primera muestra interés en la arquitectura y el diseño de la iglesia, con un enfoque principal en la monumentalidad de sus torres. Las figuras en la imagen son pequeñas y poco elaboradas, dan una idea genérica del día a día alrededor del edificio. Una pequeña procesión sale de la iglesia en el extremo izquierdo, tres personas la observan. Mientras a la derecha se puede apreciar una madre o niñera con un chiquillo jugando. Esta será una escena que vuelva a retomar veinte años más tarde, con mayor bagaje artístico. En la vista de Puerto de España, Cazabon captura las montañas que cercan la capital, sin mucho detalle. Se muestra más interesado en las naves que entran y salen del puerto. Ambas son obras sencillas e ilustrativas, pero demuestran el incipiente talento del trinitense.

Fig. 30 Michel-Jean Cazabon.
*La Iglesia de la Inmaculada
 Concepción, Puerto de España, c.
 1832. Acuarela.*

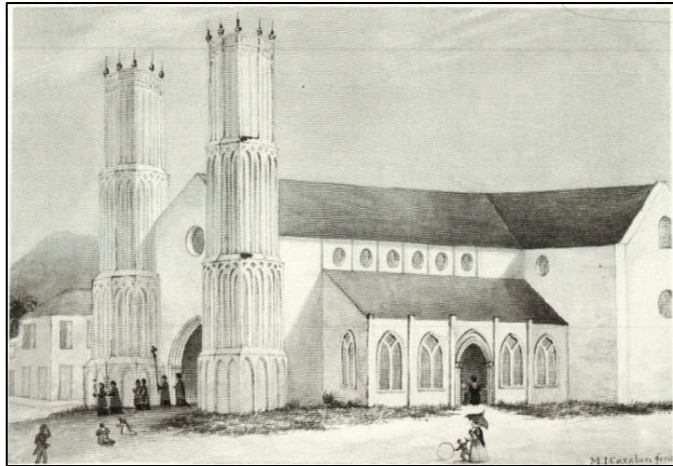
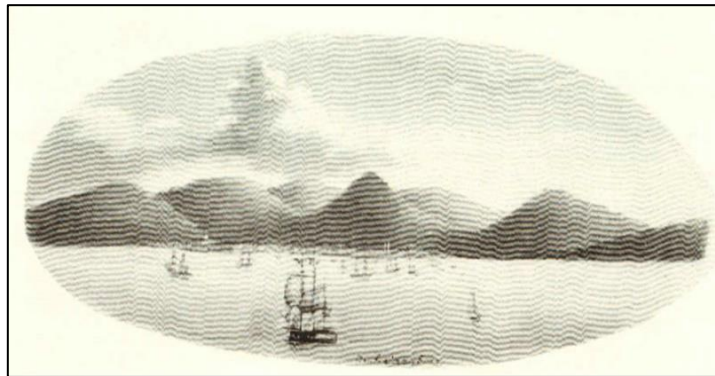


Fig. 31 Michel-Jean Cazabon.
*Puerto de España vista desde el
 mar, 1832. Acuarela.*



Lo que les falta en destreza a estas obras, le sobra en la intención de ilustrar lo que hay en una pequeña colonia británica con el ojo de un explorador. Después de años en el extranjero, vuelve a su isla con una mentalidad cambiada, posiblemente más similar a la del colono blanco en la apreciación exótica de la naturaleza caribeña. Consciente de lo distinto en lo familiar, este reencuentro pudo haber sido un motor propulsor en su interés por continuar profesionalmente en las artes. No solamente esto, pero también la diversidad racial y cultural pudieron marcar el pensamiento de Cazabon. Ambas condiciones pudieron solidificar sus intenciones artísticas en los años después de su vuelta a Trinidad.

En 1837, sus padres llegan a un acuerdo de separación y venden la hacienda Corinth. Como nos recuerda MacLean, la Cédula de Población aún atraía a un cúmulo variado de personas que estimulaban la economía de la isla. La industria de la agricultura, en especial la del azúcar, se mantenía en crecimiento. La emancipación llegó a Trinidad el 1 de agosto de

1834, estableciendo un ‘sistema de aprendices’ para los esclavos mayores de seis años que terminarían su aprendizaje para ser libres en distintos períodos: 1838 y 1840. Combinado con la Cédula, esto permitió que la industria en Trinidad mantuviera una relativa estabilidad durante la década de los 1830 y creara el ambiente idóneo para la venta de la hacienda de los Cazabon-Debonne.

La hacienda se vendió en 23.000 libras, suficiente para proveer una vida de comodidad a la familia durante varios años y costear la educación artística del joven artista en Europa. Fue ese mismo año, 1837, que Cazabon zarpa por primera vez hacia París. Se ha comentado que fue con la intención de estudiar medicina, pero MacLean reduce la insinuación a vergüenza familiar por su vocación real. Al parecer Joseph, Madeleine Alexandrine y Rose Clotilde, no poseían el interés por las artes de su hermano menor y su afición era considerada una excentricidad entre la familia. De todas maneras, Michel-Jean se encaminó a Francia con la intención de formarse como artista, con el apoyo financiero y la bendición de su madre. El París a donde llega es el de la Monarquía de Julio, donde el reinado de Luis Felipe I había creado un sistema político liberal, sin dejar de ser conservador, el cual dio paso al crecimiento de la burguesía, al expansionismo colonial, y a una revolución que estallaría en 1848. La situación política y social del ambiente parisino se reflejó en sus círculos artísticos, en la tensión entre el clasicismo y el romanticismo como movimientos artísticos. Cazabon se posicionó en el *juste milieu* del arte.

2.2 Desde San Juan a Madrid (1833-1851)

San Juan de Puerto Rico continuaba siendo una pequeña ciudad portuaria, aunque recibía un flujo cada vez más diverso de personas, cuando un 17 de junio de 1833 nace Francisco Oller y Cestero. Sus padres Cayetano Oller y María del Carmen Cestero y Dávila conformaban una familia de acomodada posición social. Su abuelo paterno fue Francisco Oller y Ferrer, oriundo de Barcelona, un médico militar de prestigio en la isla. El doctor Oller fue

de máxima importancia en el control y erradicación de una epidemia de viruela en los primeros años de la centuria, encargado de la vacunación sistemática de los residentes de San Juan. Según Osiris Delgado Mercado, su abuela paterna doña Isabel de Frómesta y Núñez de Cáceres era de origen dominicano. Su madre María del Carmen Cestero provenía de una familia criolla cuyo establecimiento en la isla data del siglo XVII.

La infancia del futuro pintor se desarrolló en una ciudad colonial con un desarrollo económico cada vez mayor, lo que estabilizaba la situación social para el progreso del sector artístico-cultural. Escuelas, talleres y artistas locales encontraban un espacio y una clientela en las colonias hispanas a partir de las últimas décadas del siglo XVIII. Se desconoce mucho de los artistas activos en Puerto Rico de 1810 a 1850, aunque se conoce la producción de miniaturas de Ramón Atilés Pérez (1804-1875), y los hermanos Francisco Estanislao (1805-1857) y Joaquín José Goyena y O'Daly (1813-1843).⁸⁶ Así como el ya mencionado Juan Fagundo (¿? - 1847), quien impartía clases en la pequeña academia de dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País.⁸⁷

El joven Oller empezó su educación artística a los once años en pequeño taller del Juan Cleto Noa. Cleto. Juan Antonio Gaya Nuño lo identifica como un artista español residente en la isla.⁸⁸ Aunque se sabe muy poco de él, se tiene constancia de que se dedicaba sobre todo a la pintura religiosa y fue maestro de dibujo para la Sociedad Económica desde su casa en la calle Cruz. Luego dirigiría la academia de dibujo después de la muerte de Fagundo.⁸⁹ Sus tres hijas (Magdalena, Amalia y Asunción) crecieron para convertirse en pintoras y maestras de dibujo en San Juan. Francisco finaliza sus clases con Cleto Noa en 1845, después de solo nueve meses, según Edward Sullivan. Delgado Mercado calcula que Oller permaneció en las clases

⁸⁶ VIDAL, T. *El arte de la miniature en Puerto Rico*, Ediciones Alba, San Juan, 2015, p. ix

⁸⁷ VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis. P.3

⁸⁸ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2015, p. 38

⁸⁹ VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis. P.3

hasta 1847.⁹⁰ Pero su interés y vocación artística ya se habían despertado, y el adolescente continúa su aprendizaje de manera autodidacta.

Su mayor referencia artística durante esta época es la obra del pintor José Campeche y Jordán (1751-1809) (Fig. 32). Oller estudió y copió varias de sus obras asiduamente durante su adolescencia, familiarizándose con su rococó criollo y su manejo del color. Una vez establecida su carrera artística en Puerto Rico fue constantemente comparado con Campeche, considerados ambos en la segunda mitad del siglo XIX como los artistas más importantes del territorio isleño. Oller siempre fue consciente de su influencia. Ya como adulto vivió en la casa-estudio que fuera de Campeche y en 1891 le escribió un tributo a su memoria para la inauguración de su escuela.

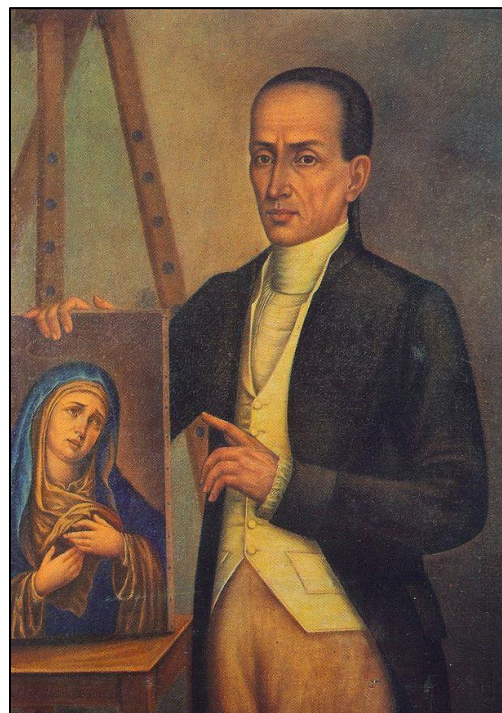


Fig. 32 José Campeche y Jordán.
Autorretrato, c. 1790-1800.
Óleo sobre lienzo.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

Campeche y Jordán fue el quinto hijo de Tomas Campeche y Rivafrecha, un artesano negro que compró su libertad antes de casarse con su madre, una canaria llamada María Josefa Jordán. En el taller de su padre aprendió las destrezas básicas y desarrolló un talento con los óleos. Pero no fue hasta la llegada de Luis Paret y Alcázar, desterrado a la isla en 1775, cuando su aprendizaje obtendría una inyección de instrucción formal. Su experiencia con el artista madrileño le curtió en las modas artísticas de momento y le otorgaron una visión de la pintura española cortesana contemporánea. Paret lo introdujo a un estilo caracterizado por la influencia rococó francesa, marcada por Charles de la Traverse y François Boucher. A través de su tutor,

⁹⁰ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 11

Campeche obtuvo unas referencias y un conocimiento artístico que difícilmente pudieron serle accesibles de otra forma ya que nunca salió de la isla. Un hecho que hace aún más impresionante sus habilidades y talento. Paret volvió a España en 1778 pero dejó su marca en el mulato puertorriqueño. En el precioso lienzo *Divina Pastora* (Fig. 33), c. 1780, se puede apreciar de manera clara la influencia rococó. La Virgen viste de blanco, rosa y azul pálido, ella y el niño en su regazo llevan sombreros de paja. El suyo adornado de azucenas. El niño carga con un rosario. María sostiene un bastón de pastor en una mano, mientras con la otra acaricia una de las ovejas que la rodean. Si no fuera por los querubines que sostienen una corona sobre su cabeza y la escena alegórica del bien y mal que ocurre al fondo, sería una escena simplemente bonita, bucólica y algo frívola. Y en ella no hay rastro de que hay sido realizado por un artista del Caribe, pues no se espía referencia alguna a la geografía o contexto colonial en donde se pintó.



Fig. 33 José Campeche y Jordán.
Divina Pastora. c. 1780.
 Óleo sobre madera, 56x43 cm
 Museo de Arte de Philadelphia



Fig. 34 José Campeche y Jordán.
Las hijas del gobernador don Ramón de Castro, 1797. Óleo sobre lienzo.
 Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan

Campeche trabajó una gama variada de géneros. En vida fueron muy populares sus obras religiosas, pero también firmó paisajes, exvotos, decoraciones en casas privadas y retratos. Realizó un retrato admirable y conmovedor en 1808, *Juan Pantaleón Avilés*, un niño nacido sin piernas, ni brazos. Una obra llevada a cabo con gran sensibilidad que revela el buen carácter del artista. Sus retratos fueron muchos y solicitados por gobernadores, oficiales y la élite de San Juan. Realizó retratos para el gobernador Juan Daban en 1788, al gobernador Miguel Antonio de Ustariz en 1792, al gobernador Ramón de Castro en 1800, a varios tenientes, comandantes y capitanes, así como a sus respectivas esposas y familias. Es en estos retratos donde Campeche se permite la libertad de incluir elementos plenamente caribeños.

Como observamos en el retrato de *Las hijas del gobernador Ramón de Castro* (Fig. 34). Las niñas posan en un espacio interior, vestidas de blanco, sosteniendo ambas un ramito de flores. En el fondo se pueden ver escenas pintorescas de frondosos campos, un río con un puente, un toro solitario, lagos y montañas. El detalle más interesante de la composición lo encontramos a los pies de las niñas, una piña. La sombra de la mesa ofusca la presencia de esta fruta, pero continúa llamando la atención. Nativa de América del Sur, esta fruta se convirtió en un símbolo de las Américas, de su fecundidad y exotismo. Aquí sirve para localizar geográficamente a las hijas del gobernador. Sin ella, el espectador las podría localizar en la sala de algún palacete europeo, no la casa criolla donde vivían con su familia tras su padre ser asignado gobernador de una colonia caribeña. Campeche repetiría estos pequeños detalles en varios de sus retratos, un asunto importante pues ocurren en momentos en los que se desarrollaba una identidad cultural propia de las colonias del Caribe y que continuaría formándose a lo largo del siglo XIX. Cazabon y Oller contribuirán a su desarrollo visual.

La primera interacción directa, por así decirlo, entre Francisco y la obra campechana fue la copia que realizó a los catorce años del retrato de su abuelo, el doctor Oller (Fig. 35). Desafortunadamente el original por Campeche se ha perdido, pero la copia por el adolescente

Oller se conserva en la Colección del Ateneo Puertorriqueño en San Juan, Puerto Rico. En este lienzo nos encontramos con un galeno serio en su despacho. Elegantemente vestido, con un bastón debajo del brazo, ha depositado su sombrero sobre una silla en primer plano. Un detalle que le aporta cierto aire casual e íntimo al retrato, al considerarse que el sujeto no mira al espectador, sino que lee detenidamente una carta. La inscripción, añadida posteriormente, identifica al individuo, sus logros como introductor de la vacuna contra la viruela en la isla, y la fecha en que el pintor donó la obra a la Sociedad Económica de Amigos del País, 1897.



Fig. 35 Francisco Oller
Retrato de Dr. Francisco Oller, 1847.
Óleo sobre lienzo. 110.4 x 86.3 cm
Ateneo Puertorriqueño, San Juan.

Esta obra nos introduce en la primera etapa artística de Francisco Oller, el joven pintor como copista. Es una época en la que desarrolla sus habilidades y se da a conocer como artista emergente en la ciudad amurallada, realizando copias de obras religiosas por Campeche para distintas iglesias en la isla. De niño también estudió música y canto, esta última lo llevaría a varios papeles operísticos. Su talento en las artes visuales llamó la atención del General Juan Prim, entonces gobernador de Puerto Rico de 1847 a 1848. Cuando Oller tenía dieciséis el gobernador ofreció costearle los estudios en Roma, pero su madre no lo permitió pues lo consideraba muy joven. En ese entretanto, el artista se ocupa con un trabajo en las oficinas de

Hacienda, pero su entusiasmo por el dibujo lo llevó a impartir clases poco después, en el Colegio de Santo Tomás fundado en 1849.⁹¹ Para 1850, con el reciente *boom* económico, había surgido una élite criolla, quienes exigía mayor participación en la política de la isla y poseía los recursos para mandar a sus hijos a estudiar en el extranjero. Muchos jóvenes también podían recibir ayudas privadas, como la oferta del General Prim, para conseguirlo.

Oller tuvo que esperar unos dos años para obtener la bendición maternal en el asunto y a los dieciocho, hace el primero de muchos viajes a Europa en 1851. No a Roma como inicialmente le habían propuesto, sino a Madrid. Tuvo que haber sido difícil dejar atrás su hogar, sus amistades, su pequeña ciudad amurallada. Pero un lugar como Madrid le ofrecía todo tipo de estímulo intelectual y cultural, una visión más cosmopolita e internacional del arte. Cosas esenciales para una personalidad como la suya, sagaz, curiosa y ambiciosa. Ya para la tercera semana de octubre de 1851 estaba matriculado en la Real Academia de San Fernando en Madrid (Fig. 36 y 37). La Academia de San Fernando ya era una escuela de Bellas Artes con muchísimo renombre. Fundada en 1752, contaba con su propia colección de arte español, con piezas desde el siglo XVI. Además de una colección de importantes obras europeas, y copias en yeso de esculturas antiguas y renacentistas. Todo para familiarizar e instruir a jóvenes artistas en el desarrollo del arte europeo. Contó entre sus directores con artistas del calibre de Ventura Rodríguez (1717-1785) y Francisco Goya (1746-1828).

En el curso 1851-1852 aparece matriculado y asistiendo a las clases de Perspectiva con Patricio Rodríguez, Paisaje con Genaro Pérez Villaamil, y Anatomía con Antonio María Esquivel. Oller estuvo viviendo en Madrid hasta 1853, pero en los archivos de la Academia no aparece matriculado un segundo año. Es posible que continuara asistiendo a clases de manera informal, como era común entre jóvenes artistas si no podían pagar por el curso.

⁹¹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 13

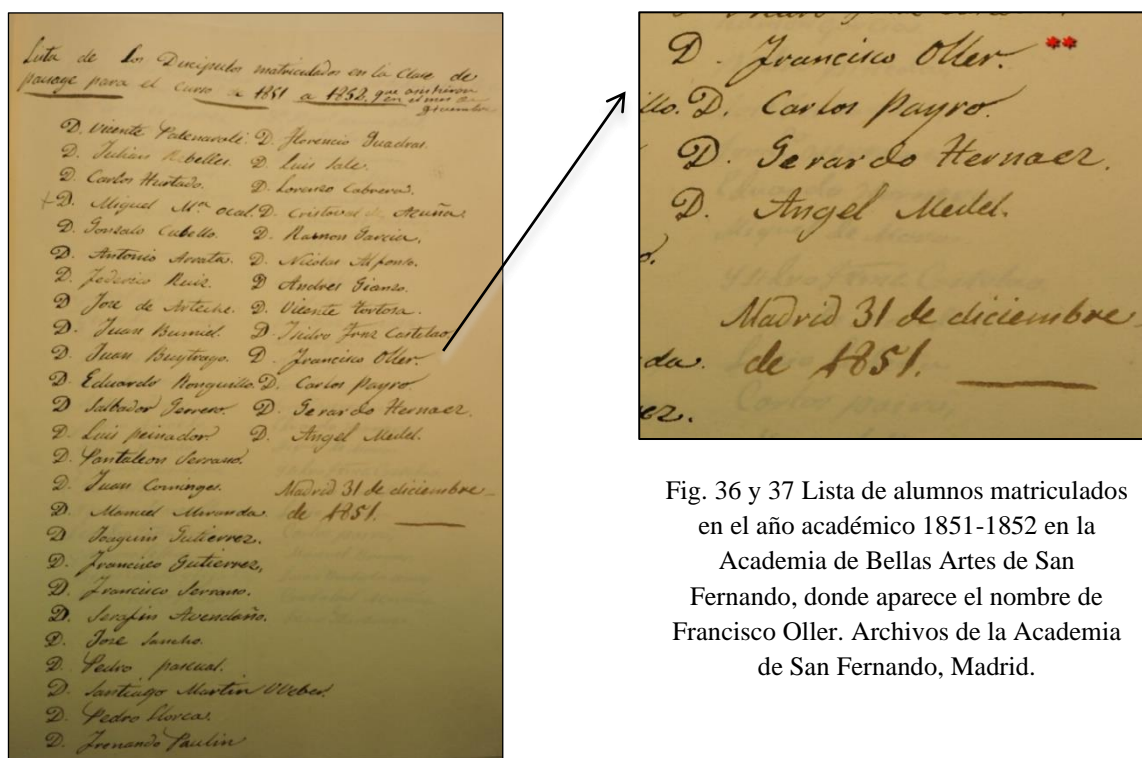


Fig. 36 y 37 Lista de alumnos matriculados en el año académico 1851-1852 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde aparece el nombre de Francisco Oller. Archivos de la Academia de San Fernando, Madrid.

Durante estos años de estudio, el profesor más conocido en la Academia era Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894). También era director de la institución y uno de los artistas más influyentes en los círculos intelectuales españoles. Se convirtió en director del Museo del Prado después de la muerte de su padre, José de Madrazo (1781-1859), el hasta entonces director. El joven Oller no aparece matriculado en sus clases, Arte Antiguo y Ropaje, pero es posible que haya asistido a alguna como oyente. Debido a la posición social de Madrazo y su influencia artística, Oller pudo tener acceso a sus obras sin tener que estudiar con él directamente. Su estilo poseía una delicada mezcla del neoclasicismo de sus días de estudiante de París con Jean Dominique Auguste Ingres y un romanticismo sereno. Era el retratista más solicitado por la sociedad isabelina por esas cualidades, como se aprecian en *Retrato de Jaime Girona* y *Afrael* (1856, Museo del Prado, Madrid). El modelo aparece de pie, mirando espectador, vestido con gabán oscuro y con la mano derecha en la cintura. Madrazo ha obtenido un retrato elegante y distante, sobrio a la manera neoclásica. Pero sin dejar de poseer una

serenidad íntima, personal. Sin duda, este tipo de retrato dejó su huella en los que hará Oller a su vuelta a la isla.

Hay otro profesor de esta época que creemos ejerció considerable influencia sobre Francisco Oller, bastante más que Madrazo, pero al que otros historiadores no mencionan. Como ya mencionamos, Genaro Pérez Villaamil fue su profesor de paisaje durante un año, incluso más si Oller continuó como oyente en el curso 1852-1853. Posiblemente lo hubiera considerado algo más accesible que Madrazo porque tenían opiniones en común, el cotizado retratista también llevaba una vida institucional muy ajetreada.

Pérez Villaamil (1807-1854) vivió unos tres años en Puerto Rico, de 1830 a 1833, trabajando en la decoración del Teatro Municipal de San Juan.⁹² Se encontraba residiendo en Cádiz desde 1823, adonde llegó para recibir atención médica como militar herido. Después de su recuperación, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad.



Fig. 38 Genaro Pérez Villaamil.
Vista de Puerto Rico, c. 1833 -34.
Colección privada.

Posiblemente por los estrechos relaciones comerciales entre Cádiz y San Juan, coincidió con un contacto en la isla interesado en su labor como artista.⁹³ Para entonces no era un pintor conocido y es posible que haya aceptado el trabajo para alejarse de la convulsa situación militar en España.⁹⁴ En las memorias de Alejandro Tapia y Rivera, escritor puertorriqueño contemporáneo a Pérez Villaamil, le describe como un “notable escenógrafo.”⁹⁵ El teatro se

⁹² Actualmente conocido como el Teatro Alejandro Tapia y Rivera.

⁹³ ARIAS ANGLES, E. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gráficas Cándor, S.A., Madrid, 1986, p. 37

⁹⁴ Ibid., p. 38

⁹⁵ Ibid.

inauguró en 1832, pero desafortunadamente de su trabajo allí nada se conserva en la actualidad. Sin embargo, la aptitud de Oller como cantante y pintor seguramente lo llevó al teatro y a conocer el trabajo de Pérez Villaamil mientras estuvo en servicio. Se tiene constancia de que dibujaba y pintaba el paraje tropical de la isla, cuando aún residía en ella y poco después de dejarla, pero muy poco se conoce de esa época temprana en su carrera. *Vista de Puerto Rico* (Fig. 38) es una de sus escasas obras que se conservan.

Se muestra una escena de la vida costera, posiblemente una playa del norte de la isla, con varias figuras entrando y saliendo de un bohío de madera, pajas, y hojas de palma. Algunas de las figuras están sentadas alrededor y adentro de un botecillo, situado en la orilla, mientras observan otros navíos en el agua. Claramente aún no posee el estilo romántico por el cual se le conoce, tiene una cualidad algo más realista o a la par con el trabajo documental de los artistas viajeros europeos. Representa con una tonalidad pintoresca, el bohío y las palmas detrás, como los elementos representativos del área. No es algo muy distinto de lo que pudimos apreciar en la obra de George Robertson en las figuras 2 y 3 en el capítulo anterior.



Fig. 39 Genaro Pérez Villaamil.
Corrida de toros en un pueblo, 1838.
Óleo sobre lienzo, 64 x 81.5 cm.
Museo Carmen Thyssen, Málaga.

No es hasta que conoce al pintor escocés David Roberts (1796-1864) en 1833, de vuelta en España, cuando aprende el estilo romántico británico, caracterizado por aportarle cierta monumentalidad espiritual y melancolía a la naturaleza y al paisaje urbano. Algo de ello se aprecia en *Corrida de toros en un pueblo* (Fig. 39) de 1838, más al estilo que sería representativo de su obra madura, donde la

monumentalidad de la iglesia al fondo opaca la presencia y actividad humana llevada a cabo

en primer plano. Después de su encuentro con Roberts, Pérez Villaamil continuaría en su misma tradición, viajando por el sur de España y compartiendo experiencias con otros viajeros británicos que le ayudarían a establecer el tono romántico de su obra. En Madrid, se convierte en miembro y profesor de la Academia de Bellas Artes, obteniendo gran reconocimiento como paisajista durante la década de 1840. Fue así como Francisco Oller le conoció. Cuando sus frecuentes viajes por España y el norte de Europa no lo interrumpían, se encontraba en la capital española dando clases y organizando excursiones para sus alumnos. Murió en 1854, poco después de la primera estadía madrileña de Oller.

En la obra del puertorriqueño, inmediatamente después de 1853, no se puede hablar de elementos románticos pues su acercamiento al paisaje temprano siempre estuvo más cerca de la vertiente documentalista y de una estética más naturalista, interesándose más por cómo la presencia humana encaja y se manifiesta en la naturaleza, opuesto a una naturaleza y un paisaje abarcador. Aun así, entendemos que la experiencia educativa con Pérez Villaamil despertó en él ese interés por la pintura paisajista, que convertiría en el género dominante de su obra. También el método de Pérez Villaamil, la realización de estudios *in situ* y al aire libre, lo mantendría al volver a la isla y antes de realizar su primer viaje a Francia. Pérez Villaamil llevó una vida llena de viajes y andanzas, pintando y dibujando en campos y calles alrededor de Europa. Después de sus años de estudiante en España, el joven Francisco adoptaría un modo de vida parecido, pintando *en plein air* antes de tocar suelo francés. Viajando alrededor de su isla, pintando y dibujando en campos y calles, aunque con un estilo considerablemente distinto al del paisajista español. Como se puede apreciar en *Paisaje con bohío I* (Fig. 40) y *Paisaje con bohío II* (Fig.41), realizados poco después de su regreso de España.⁹⁶

En la primera observamos un bohío típico de campo puertorriqueño a la izquierda de la composición, en su sombra un caballo gris se protege del sol. A la derecha, se aprecian amplios

⁹⁶ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 273.

pastizales que conducen los ojos a las montañosas siluetas del fondo. Hay una cuidadosa atención a los efectos de la luz en el paisaje, especialmente en el contraste entre la sombra del bohío y la luminosidad con la que la tierra del patio la refleja. La segunda pintura en cuestión, *Paisaje con bohíos II*, se enfoca algo más en la presencia humana en el paisaje. En pinceladas rápidas ha representado parte de un pueblo, rodeado de árboles y palmas, cuyos bohíos parecen naturales a su entorno, parte del paisaje original. Así mismo les da protagonismo a las figuras humanas en la pintura, especialmente la de la mujer con falda roja. Ninguno de los elementos que componen esta pintura tiene mayor protagonismo que otro, a diferencia de lo usual en el paisaje romántico. También se diferencia de los paisajes documentales producidos por artistas europeos por su falta de interés en los detalles, son obras realizadas por un artista nativo de la región, familiarizado desde la niñez con aquello que otros considerarían exótico. Con una atención especial hacia el efecto de la luz y su acercamiento a la temática, estas obras funcionan casi como un preludio a las experiencias con las vanguardias francesas que le esperan en su próximo viaje.

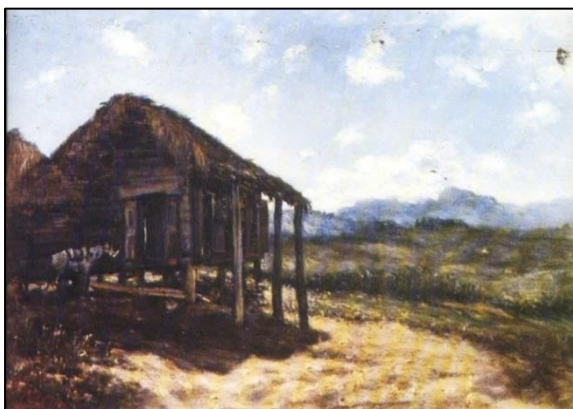


Fig. 40 F. Oller.
Paisaje con bohío I, c. 1853-1855.
Óleo. Museo de Historia, Antropología y Arte,
UPR, San Juan.



Fig. 41 F. Oller.
Paisaje con bohío II, c. 1853-1855.
Óleo. Museo de Historia, Antropología y Arte,
UPR, San Juan.

Una de las pocas obras que se conservan o, mejor dicho, de las que se tiene conocimiento de la época de estudiante de Oller es *Capeadora a caballo* (Fig. 42). Pintada entre 1851 y 1852, muestra a una dama a caballo toreando. De espaldas, dos largas trenzas caen

sobre su cintura. Los elementos más llamativos del paisaje son las palmeras presentes al fondo. A pesar de ser realizado en España, Oller representa el evento en su isla. Edward J. Sullivan comenta que esta obra bien pudo haber sido inspirada por las numerosas representaciones de corridas hechas por Francisco Goya.⁹⁷ Pudo también tomar inspiración de ser el evento de una corrida algo familiar en suelo extranjero. Se realizaban corridas en las colonias españolas, y específicamente en Puerto Rico, las damas criollas tenían fama de buenas amazonas desde el siglo XVIII. Mientras realizaba esta obra, reconocía ya algunos elementos propios de su condición como puertorriqueño. Delgado Mercado hace una lectura política de la *Capeadora*, resaltando la presencia de una bandera sobre el lomo del toro (Fig. 43). La mujer representando a Puerto Rico capea con determinación las intenciones de España, simbolizada en este toro bravo; las figuras revelan juntos el interés del joven Francisco en ideas liberales.⁹⁸ Los colores de la bandera no corresponden exactamente a la española, aquí aparecen en rojo y blanco, aunque podrían ser en referencia a la antigua bandera del Imperio Español.



Fig. 43 F. Oller. Detalle de *Capeadora a Caballo*. c. 1851-1852.

Fig. 42 F. Oller. *Capeadora a caballo*, c. 1851-1852. Óleo sobre lienzo, 28 x 21 cm. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

⁹⁷ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2015, p.48

⁹⁸ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 12

Creemos pertinente detenernos un poco en las personas con quienes Oller compartía su vida durante este importante período de formación. Coincidiendo con la estadía primera del pintor en Madrid, se hallan Alejandro Tapia y Rivera, Román Baldorioty de Castro y José Julián Acosta. Tapia y Rivera (1826-1882) fundó en Madrid en 1851 la ‘Sociedad Recolectora de Documentos Históricos de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico’, y se convertiría en un importante escritor y dramaturgo en la isla. Se encontraba en esos momentos, hasta 1852, terminando sus estudios en literatura y se conoce de su larga amistad con Oller. Junto con otros estudiantes se dedicaba a recopilar en archivos españoles información documental sobre Puerto Rico para el desarrollo de una historiografía puertorriqueña. Baldorioty de Castro (1822-1889), importante abolicionista y autonomista, se encontraba estudiando física y matemáticas en la Universidad de Madrid. Mientras tanto Julián Acosta (1825-1891), también abolicionista, cursaba la misma carrera que Baldorioty, pero sus intereses lo llevarían a incursionarse en el periodismo.

Sin duda alguna, el encuentro y relación con estos hombres cultos de ideas progresistas ejercería influencias sobre Oller. Los tres apoyaban la autonomía de Puerto Rico y la abolición de la esclavitud, causas en la que se involucraría Oller de vuelta en la isla. En el transcurso de sus vidas los cuatro se vieron involucrados en el desarrollo de la cultura puertorriqueña, identificando y analizando sus expresiones sociales, políticas, musicales, y visuales. Además de haberse convertido en profesores, Tapia fue un importante protector del legado histórico de la isla, Baldorioty de Castro y Acosta se implicaron en la política. Resulta curioso de José Julián Acosta que fue estudiante de Alexander von Humboldt, cuando viajó a Berlín después de sus estudios en Madrid. Oller continuará compartiendo vivencias con ellos, siendo su grupo social tanto en la isla y en el exterior, como veremos en el próximo capítulo.

Al volver a Puerto Rico en 1853, Oller empieza los trámites para regresar a Europa para continuar sus estudios artísticos. Mientras tanto se mantiene ocupado creándose una carrera

como retratista y exponiendo en distintas actividades. En 1854 participa y gana la medalla de plata en la exposición de arte de la Primera Feria de San Juan. Expuso dos retratos de la Reina Isabel II de España, un retrato de Don Manuel Paniagua, y un boceto titulado *Niño dormido*.⁹⁹ Los retratos de Isabel II bien pudieron haber sido copias de retratos oficiales enviados a la isla. Al año siguiente vuelve a ganar la medalla de plata en la Segunda Feria de San Juan por una copia de un autorretrato en miniatura de José Campeche¹⁰⁰.

También continúa cantando, formando parte la ópera *Guarionex* de Felipe Gutiérrez y Espinosa (1825-1899) con el papel del indio Taboa, estrenada en 1856 y considerada la primera ópera compuesta por un músico caribeño. Este año resulta ser de grandes altibajos. Su hermana Isabel se casa con Manuel Paniagua el 17 de septiembre. El 3 de octubre su padre Cayetano Oller muere de una larga enfermedad que lo acosaba desde antes de la boda de su hija.¹⁰¹

Tras estos sucesos encontramos a Oller en ardua labor por reunir los fondos para su viaje a Francia. En febrero de 1858 trabaja en las festividades en la capital en celebración del nacimiento de Alfonso, príncipe de Asturias. Para el festejo realiza tres transparentes¹⁰² en los que pinta una elaborada composición paisajista poblada de figuras, con un trono real en la porción derecha de la composición donde representó a Isabel II vestida en traje de corte y presentando al mundo a su nuevo hijo.¹⁰³ En la composición se encontraban representaciones alegóricas de España, los territorios de Ultramar, y la misma Historia. Más allá de esta descripción recogida por Delgado Mercado, de *Descripción de las Fiestas Reales que celebró la muy Noble y Leal Ciudad de San Juan* de 1858, no se conserva nada de esta obra única dentro de la obra de Oller. Una pieza concebida para ser efímera, como tantas otras realizadas para estas actividades de la sociedad colonial. Cabe mencionar que en el documento

⁹⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 15

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p.17

¹⁰² Estos transparentes eran telas pintadas que se iluminaban por la parte posterior durante las festividades.

¹⁰³ Ibid.

Descripción de las Fiestas Reales, Oller es identificado como autor de los transparentes descritos y como “discípulo de la Academia Real de San Fernando de Madrid”.¹⁰⁴ Con este trabajo terminado, Oller finaliza los trámites para regresar a Europa, y un tiempo después de las festividades, deja San Juan por París.

2.3 *Otro paralelo, Camille Pissarro*

Hacemos un paréntesis para mencionar a Camille Pissarro, cuyo origen caribeño, contexto y trayecto inicial le ponen en paralelo con Cazabon y Oller. Nació en la isla de Saint Thomas el 10 de julio de 1830. Para entonces la isla estaba bajo el gobierno danés y en pleno florecimiento económico, debido a que en el siglo pasado había sido declarada puerto libre y el pueblo de Charlotte-Amalie se había convertido en punto de comercio importante del Caribe, así como una parada intermedia para embarcaciones destinadas a otras tierras. Estas fueron buenas noticias para la familia de Pissarro, comerciantes judíos de ascendencia francesa o portuguesa, cuya tienda se benefició y pudieron costearle su primer viaje a Francia para estudiar en la Academie Savary en Passy a la edad de 12 años, en donde permaneció por cinco. Recibió allí una educación mercantil, incluyendo clases de dibujo.¹⁰⁵ Al regresar a Saint Thomas a los 17 años conoce al pintor danés Fritz Melbye (1826-1896), quien se acercó al joven Pissarro mientras este pintaba en el muelle y desde entonces lo alentó a dedicarse a la pintura. Melbye era un pintor de tradición académica, sus lienzos son meticulosos, siguiendo las mismas vertientes de otros artistas viajeros contemporáneos. Muchos de sus paisajes muestran algunas características románticas, ambientando idílicamente la naturaleza alrededor del trabajo de pescadores, campesinos y esclavos. Cuando conoce a Pissarro, era un hombre joven desarrollando sus destrezas. Su obra en las Antillas y Venezuela contiene aspectos más de

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ BOULTON, A. *Camille Pissarro en Venezuela*, Editorial Arte, Caracas, 1966, p. 10

documentación que románticos. Como se puede apreciar en este lienzo realizado para 1850, época en que ya conocía a Pissarro, *Ingenio en St. Croix* (Fig. 44).

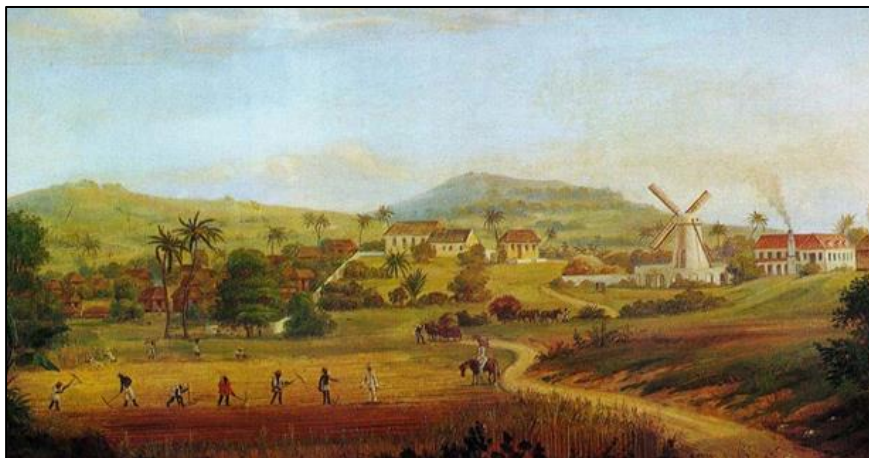


Fig. 44 Fritz Melbye. *Ingenio en St. Croix*, c. 1850
Óleo sobre lienzo. Museo Marítimo de Dinamarca, Helsingør

Observamos una línea de esclavos negros trabajando la tierra, mientras son supervisados por un capataz blanco montado a caballo. En el centro de la composición, al fondo, se divisa la vivienda del dueño, a la derecha el ingenio y su molino. A la izquierda un muro separa las chozas de los esclavos de la vivienda principal. En estilo y contenido nos recuerda a la obra de George Robertson y Richard Bridgens. Asimismo, ilustra claramente las divisiones raciales, laborales, y de vivienda dentro del terreno de los ingenios coloniales. Pissarro y Melbye se hicieron grandes amigos, y el danés se convertiría en lo más cercano a un instructor formal que tendría Pissarro en el Caribe. Lo que nos confirma la ausencia de maestros de arte y de artistas con educación formal en la región, especialmente en estos momentos en las Antillas Menores, y cómo llegan las influencias europeas a los artistas locales. Pissarro salió con Melbye de Saint Thomas a Venezuela en 1852 y allí pasó los siguientes dos años. Mientras tanto, Oller se encontraba en Madrid en la Academia San Fernando y Cazabon estaba establecido en París.

De la producción de Pissarro en este período, lo que se conservan actualmente son en su mayoría dibujos y acuarelas. Ya en sus etapas iniciales, Pissarro debía tener unos 21 a 23 años, se perciben los grandes temas de su larga carrera, la naturaleza y la vida del campesino. Sus dibujos están poblados de escenas cotidianas, como lavanderas, creyentes asistiendo a la iglesia, los mercados, y el campo. Los años formativos con Melbye en Venezuela, apunta Lloyd, pueden ser el origen del radicalismo de Pissarro en su arte y políticas personales.¹⁰⁶

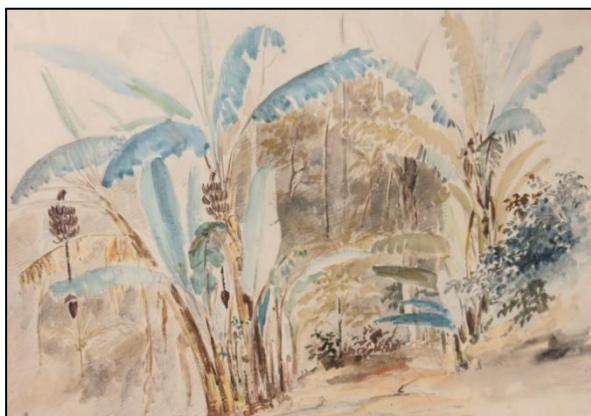


Fig.. 45 Camille Pissarro. *Bananeros*, s/f. Acuarela.



Fig. 46 Camille Pissarro *Escena en La Guaira, Venezuela*. C. 1852-54. Acuarela.

Sus colores no tienen nada que ver con las brillantes tonalidades de su pintura madura e impresionista, pero ya se intuye el interés por la luz en algunas de sus acuarelas y pinturas de la época. Pissarro comunica su familiaridad con la vegetación y gente de la región a través de la manera simple en que las representa, él no resalta las diferencias ni se fatiga sobre los detalles (Fig. 45 y Fig. 46). Esto lo hace diferente Melbye, quien representa el paisaje y las personas de Venezuela y Saint Thomas con la distancia y curiosidad del extranjero.

A pesar de su interés en el paisaje y los campesinos locales, Pissarro siempre tuvo en mente alejarse de la sociedad burguesa de Caracas y Charlotte-Amelia. Sus experiencias viajando y aprendiendo con Melbey lo convencen para aumir de la pintura un medio de vida y dejar el negocio de su padre en Saint Thomas. En 1854 zarpa definitivamente para Francia.

¹⁰⁶ LLOYD, C. "Camille Pissarro and the Caribbean", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985, p.23

Alfredo Boulton cita a Pissarro en una carta que escribió para 1878: “Estando en San Tomás en 1852, empleado de comercio bien remunerado, no pude soportar más tiempo esa situación, y sin más pensarlo abandoné lo que allá tenía y me fugué a Caracas para romper de esa manera con las ataduras que me ligaban a la vida burguesa. Lo que he sufrido es increíble, pero he vivido.”¹⁰⁷

Pissarro continúa dibujando y pintando escenas relacionadas con el Caribe en los primeros años después de establecerse en Francia, hasta que Camille Corot le anima a dedicarse solo a aquello que le rodeaba en el presente. Imágenes de lugares exóticos y paisajes coloniales eran populares entre la burguesía y probablemente se le hiciera más fácil vender aquellas obras de temática caribeña que de temática francesa. Pocas se conservan, ya que muchas se perdieron cuando su estudio en París fue saqueado e incendiado durante la Guerra Franco-Prusiana. Este bonito cuadro, *Dos mujeres charlando cerca del mar* (Fig.47), es de 1856 y muestra a dos mujeres afrocaribeñas, encontrándose en el camino costero y parándose a hablar. Detrás de ellas se dibuja la costa de St. Thomas. No es una obra muy distinta a lo que estaba haciendo Melbye, aunque se aprecia la destreza de Pissarro, desarrollada durante sus años en Venezuela. Así como su ojo por el color y la luz, según se aprecia en los tonos del atardecer. Se podría insinuar la influencia de Corot, ya que recuerda a las tonalidades ocre que empleaba a finales de la década de 1850. También demuestra su temprano interés por las clases trabajadoras y campesinas como tema digno de pintura, y el aire amistoso con el que suele representar las interacciones de sus figuras. Esta pintura fue comprada por Anton Melbye, hermano de Fritz y pintor de escenas marina, durante su estadía en París de 1847 a 1858.

¹⁰⁷ BOULTON, A. *Camille Pissarro en Venezuela*, Editorial Arte, Caracas, 1966, p.11



Fig. 47 C. Pissarro.
Dos mujeres charlando cerca del mar,
 1856.
 Óleo sobre lienzo. National Gallery of
 Art, Washington, D.C.



Fig. 48 C. Pissarro.
Fiesta, s/f.
 Acuarela. Colección Banco Central de
 Venezuela, Caracas.

Solo un par de años después de realizar esta obra, Pissarro conocería y entablaría amistad con Francisco Oller. Esta relación saca a relucir una acuarela realizada por Pissarro durante su estadía en Venezuela, que puede dar testimonio de la mutua influencia que más adelante hubo entre estos artistas. La composición y temática de esta acuarela (Fig. 48) nos recuerda al inmenso lienzo que Oller realizará en 1893, *El velorio*. Las puertas al fondo simulan la organización del bohío mismo en la que transcurrirán las escenas que forman *El velorio*. Hasta el hombre negro en primer plano, departiendo con los niños, se asemeja al mendigo de Oller, contemplando al chiquitillo fallecido. De la amistad de Oller y Pissarro, y la posible relación entre estas piezas y *El velorio*, abundaremos en los siguientes capítulos.

Capítulo III

Vida en el extranjero y el contexto artístico europeo

3.1 Entre el romanticismo y el plein air: la formación de Cazabon en Francia e Italia, 1837-1843

Luis Felipe I llevaba siete años en el poder cuando Michel-Jean Cazabon arribó por primera vez a Francia. Durante el período en que se sostuvo su reinado, de 1830 a 1848, se vio en París una intensa producción artística, que se podría decir puso las pautas para el resto del siglo. Conocida como la Monarquía de Julio, Luis Felipe de Orleans gobernó bajo una monarquía constitucional. Su predecesor, Carlos X, absolutista y de pretensiones ultramonárquicas, se vio forzado a renunciar tras la Revolución de 1830. La precaria situación económica a finales de la década de 1820 fue una de las causas de las violentas revueltas de julio de ese año, siendo la gota que colmó el vaso la firma de cuatro ordenanzas que atentaban contra las libertades del pueblo y la esencia constitucional del gobierno establecido con la Carta de 1814.

En un esfuerzo por silenciar a la oposición y controlar a la ciudadanía, Carlos X aprobó en 25 de julio: primero, la censura de periódicos de menos de veinte páginas y el escrutinio de todas las publicaciones diarias; segundo, disolvía la recién electa asamblea; tercero, le otorgaba al adinerado 25 % de los votantes (los que pagaban mayores impuestos y poseían grandes propiedades rurales) el poder de escoger a la mitad de los diputados de la Asamblea Nacional; cuarto, convocaba elecciones para septiembre de ese año.¹⁰⁸ Las reacciones no tardaron en manifestarse contra el gobierno y las decisiones del rey, empezando con las protestas de los tipógrafos e impresores el 27 de julio. El siguiente día vio en las calles de París barricadas y grupos de ciudadanos, liderados por miembros de la clase trabajadora y la clase burguesa, que se enfrentaron a la Guardia Nacional y el ejército. Para el 29 de ese mes, la ciudad estaba prácticamente en manos de los revolucionarios. Mientras tanto, miembros de la Cámara de

¹⁰⁸ MARRINAN, M. *Painting Politics for Louis-Philippe*, Yale University Press, New Haven, 1988, pp. 27-28

Diputados se reunían en casa de uno de ellos, Jacques Laffitte, para intentar obtener una solución a la crisis. Entendiendo que el pueblo no aceptaría mantener a Carlos X en el trono, buscaron quien pudiera reemplazarlo. Encontraron la respuesta en el Duque de Orleans para establecer un cambio político y una nueva dinastía, promoviéndolo como un ‘rey ciudadano’. Laffitte y Adolph Thiers convencieron a Luis Felipe para tomar la ‘invitación’ de gobernar. Llegó de Le Raincy el 31 de julio para aceptar el rol de teniente-general de Francia. Carlos X se vio forzado a abdicar, haciéndolo oficialmente el 2 de agosto. Las cámaras de gobierno se reunieron rápidamente para establecer un nuevo gobierno, enmendando la constitución para reconocer los efectos de la revolución, pero manteniendo la monarquía. El 7 de ese mes se declaró el trono vacío y se extendió la invitación a Luis Felipe, quien dos días después este recibió la corona en una simple ceremonia sin pompa.

Con estos eventos precediendo su mandato, Luis Felipe I vio necesario distanciarse lo más posible de la imagen de los Borbones. Tomó el título de Rey de los Franceses, no Rey de Francia, para mostrarse más cercano a su gente. Cultivó una imagen de accesibilidad y austeridad, ejemplificada por los retratos realizados por Louis Hersent y Ary Scheffer. El nuevo rey buscaba traer paz y estabilidad al país, así como resolver la crisis económica. Su gobierno vio el crecimiento de la clase media y la aceleración en la industrialización del país. Con la industrialización ya encaminada desde las primeras décadas del siglo, los trabajadores y las ciudades experimentaban grandes cambios. La subida de la población urbana motivada por aquellos que se mudaban del campo a trabajar en factorías. Las intensas y precarias condiciones laborales tanto en la industria como en otros trabajos afectados por las mismas (artesanos, etc.) suscitaron la organización de sindicatos en defensa de sus intereses, ante una economía cambiante. La creciente desigualdad entre las clases fue uno de los asuntos que mayores tensiones provocó durante estos años.

No obstante, Francia se modernizaba. Nuevas carreteras, nuevas vías de tren y el sistema de telegrafía unían el país y la población. Una legislación importante estableció escuelas elementales públicas en 1833, lo que significó una reducción importante en los niveles de analfabetismo para 1848.¹⁰⁹ El gobierno estaba involucrado en la construcción y embellecimiento de la ciudad, con la finalización del Arco del Triunfo y La Madeleine. En 1832, el rey tomó la decisión de crear un museo a ‘todas las glorias de Francia’ en el Palacio de Versailles. Para llenar sus salas se contrataron pintores contemporáneos para la realización de copias y originales enalteciendo la historia del país. El Museo Histórico de Versailles se inauguró en 1837 con gran emoción. Otra de las importantes decisiones de Luis Felipe I en torno a las artes fue la convertir el Salón en un evento anual a partir de 1831, como era originalmente.

Estos factores combinados tuvieron un efecto en la producción artística de las décadas de 1830 y 1840. El número de obras enviadas al Salón entre 1830 y 1848 lo evidencian. En 1834, 3.112 fueron presentadas ante el jurado; en 1840 fueron 3.999; y en 1847, unas 4.883.¹¹⁰ La cantidad de artistas continuaría aumentando en las décadas del siglo XIX. La Academia y el Salón mantenían el control del gusto artístico, pero durante la década de 1830 el mundo del arte se hacía cada vez más accesible a otros miembros de la ciudadanía a los que terminaría respondiendo: la burguesía.

Aún en la tercera década del siglo, la jerarquía de géneros pictóricos seguía vigente. La pintura de historia encabezaba la lista de temas dignos y apropiados de ser Arte, en segundo lugar estaba el retrato, seguido por la pintura de género, y finalmente el paisaje. Sin embargo, durante este período se vio un alza en la cantidad y popularidad de los demás géneros de pintura que no fuera la de historia. Al punto que los críticos reprochaban los números en descenso de pinturas de historia en el Salón y lo que consideraban ser menguas en la calidad artística de las

¹⁰⁹ MARRINAN, M. *Painting Politics for Louis-Philippe*, Yale University Press, New Haven, 1988, p.1

¹¹⁰ Ibid., p.2

obras, identificando a la clase media como la responsable de ello. Charles Farcy escribe sobre el vínculo entre las crecientes compras de arte por la clase media y los cambios en las paredes del Salón en su crítica de la exhibición de 1835: "...la expresión correcta de la idea que domina casi todo aspecto de nuestra época. No somos heroicos, somos esencialmente burgueses. Esto explica mucho y da cuenta especialmente por la confusión de los géneros artísticos."¹¹¹ Alexandre Barbier reflexiona un poco más sobre el asunto en su consideración del Salón de 1836: "En nuestras democracias modernas, donde la riqueza está esparcida y el verdadero poder está en la clase media, es esencial que el arte, a pesar de sí mismo, se acomode al gusto de sus nuevos señores: debe reducirse a su nivel económico y debe amoldarse a las dimensiones de sus viviendas- o ha de morir de una crónica enfermedad."¹¹²

La burguesía estaba buscando y comprando arte. Las publicaciones periódicas jugaron un papel importante en acercar a más personas a lo que antes era un sector de conocedores e intelectuales. Durante la década de 1830, la prensa se hizo más económica con la utilización de anuncios publicados, logrando ser accesibles a más miembros de la clase media. La crítica de arte floreció durante este tiempo también, junto con una mayor cantidad de publicaciones y revistas dedicadas al tema. Reconociendo los primeros pasos de la burguesía en la compra de arte y buscando hacerlos su audiencia, los editores de muchas publicaciones controlaban el contenido publicado para no herir la sensibilidad de la clases media y los críticos reconocían el poder de las preferencias estéticas de las masas.¹¹³ La crítica y las publicaciones siguieron con atención los cambios que ejercía la contundente influencia de la burguesía en el arte presentado en el Salón, guiando al público a través de las nuevas tendencias y la producción artística. También eran fuente de información para los artistas emergentes, muchos de ellos influenciados por el romanticismo de la década anterior, para considerar las tendencias que atraían a estos futuros clientes. Gracias al desarrollo de los salones y a nuevos foros de

¹¹¹ Ibid., p. 21

¹¹² Ibid., p. 20

¹¹³ Ibid., p. 23

comercio, galerías y marchantes de arte, el artista se independizaba. Cuando antes el artista estaba sujeto al control aristocrático o el patrón eclesiástico, como su mecenas, ahora podía producir de manera individual y sin tener que responder a un solo cliente. El arte se democratizaba, el artista tiene un público colectivo y para su supervivencia ha de responder a sus caprichos. Se establece un nuevo mercado del arte, que venía desarrollándose desde la segunda mitad del siglo XVIII.

Los actos de la Revolución de Julio suscitaron una retrospección sobre y hasta cierta nostalgia hacia la historia francesa. El arte napoleónico empezó a ser exhibido poco después de la coronación de Luis Felipe, pues se buscaba representar temas del pasado en la pintura para estimular sentimientos patrióticos. Muchos de aquellos que vivieron a la Revolución de 1789 y al imperio de Napoleón Bonaparte formaban parte de una burguesía nostálgica y emocionada por ver composiciones sobre eventos que habían vivido y/o participado. Citando a Frederick Antal, “el sentimentalismo era una virtud de la clase media.”¹¹⁴ Con las revoluciones de las últimas décadas la burguesía ya representaba una fuerza importante en la política y cultura de Francia, “su principal pretensión es crear un arte a su imagen y semejanza.”¹¹⁵ Había un interés por la historia, pero estos comerciantes y banqueros de nueva fortuna no podían costearse los grandes lienzos que la aristocracia y el gobierno comisionaban. Uno de los tipos de estilo que se populariza para responder a la demanda es el estilo *trobador*. Ya presente en la escena artística desde principios del siglo XIX, no gozaba de mucha consideración entre artistas y críticos. Este estilo hacía referencia a un tipo de pintura de historia de pequeño o mediano formato que representaba escenas y personajes históricos, de la Edad Media y del Renacimiento. Se caracterizaba por una impresionante atención al detalle, habiendo interés por la meticulosa representación de detalles históricos como la vestimenta y los muebles. Artistas del calibre de Ingres, Paul Delaroche, y Eugène Delacroix realizaron

¹¹⁴ ANTAL, F. *Clasicismo y romanticismo*, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1978, p.29

¹¹⁵ GARCIA GOMEZ, F. *El nacimiento de la modernidad*, Universidad de Málaga, 2005, p. 61

obras en este estilo. Farcy lo describió como “...temática histórica trabajada como pintura de género”¹¹⁶ en su crítica del Salón de 1833. El estilo no sobrepasó la Revolución del 1848, haciéndolo característico del período romántico francés y del gusto de la burguesía de las décadas de 1820 y 1830.

Entre la clase media, aquellos sin la educación o interés por las historias del pasado o escenas mitológicas, aún deseaban decorar sus paredes. Imágenes idílicas del campo eran otra atractiva opción, una manera de lidiar con la realidad industrial cada vez más rápida. Esto pudo convertir al género en atractivo para nuevos artistas que intentaban vivir de la pintura, lo que puede explicar en parte su aumento de producción durante la década de 1830. La popularidad de la pintura paisajista siempre ha sido vinculada al crecimiento de la burguesía en los círculos sociales y políticos.¹¹⁷ Sin embargo, a diferencia del estilo *trobador*, la pintura de paisaje trascendió las demandas de este público y se convirtió en foco de experimentación artística. Su persistente y creciente presencia en el Salón retó la jerarquía de géneros de la Academia a lo largo del siglo, impulsada por nuevas generaciones de artistas empeñados en crear algo distinto y cambiar el orden artístico. La evidencia de su creciente presencia en las paredes del Salón la podemos encontrar en los catálogos de 1830 a 1848, los paisajes constituían de un 25 a un 30% de las obras bidimensionales en exposición, entiéndase pintura, grabados, litografías y dibujos.¹¹⁸ Cazabon, que se encuentra en París de 1837 a 1848, es testigo y parte de un período importante en el desarrollo del paisajismo en Francia.

La pintura paisajista ya era de gran interés para muchos pintores franceses desde finales del siglo XVIII. Claude-Joseph Vernet (1714-1789) y Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) fueron figuras importantes a la hora de trabajar y enaltecer el paisaje dentro de la

¹¹⁶ MARRINAN, M. *Painting Politics for Louis-Philippe*, Yale University Press, New Haven, 1988, p. 23

¹¹⁷ MURRAY, C.J. *Encyclopedia of the Romantic Era*, Routledge, New York, 2013, p. 648. Web. (Consultado 18/05/2017)

¹¹⁸ CHU, P.t.D. “At Home and Abroad: Landscape Representation”, *The Art of the July Monarchy: France 1830-1848* (Ed. Gabriel Weisberg), University of Missouri Press, Columbia, 1989, p.116.

Academia. Vernet se dedicó al paisaje decorativo, aunque su obra está impregnada de reverencia ante el poder y dinamismo de la naturaleza, con gran atención a los efectos de los cambios atmosféricos sobre el cielo. Pasó casi veinte años en Roma, empapándose de paisajes clásicos. Sus composiciones tienden a estar pobladas de figuras humanas, casi una llamada al espectador de enfrentar su lugar en la tierra. Pinturas como *El Naufragio* de 1772 (Fig. 49), examinan la vulnerabilidad del hombre ante el poder natural. En *El Naufragio* podemos apreciar cómo los efectos de luz y color del cielo complementan y añaden al drama que se desarrolla en primer plano. Nos recuerda a la atención que Constable le da al cielo de sus campos. Hay que especificar que gran parte de sus paisajes eran creaciones propias, inspirados por la realidad, pero no estudios directos. Mientras tanto, Valenciennes se enfrentó al paisaje de una manera distinta que nos recuerda a los acuarelistas británicos discutidos en el capítulo anterior. Al igual que Vernet, pasó una larga temporada en Roma (1777-1782) donde realizó varios paisajes al aire libre, entre ellos *Edificios en la Villa Farnése: los dos álamos* (Fig. 50). Este pequeño óleo resulta sorprendente al considerar que fue realizado en 1780, al recordarnos a los paisajes que Camille Corot estaría pintando más de treinta después. Luego de este período en Roma, Valenciennes escribió *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, publicado en 1800, manual donde fomentaba la práctica de pintar al aire libre. Su manual fue uno de los libros más importantes sobre paisaje durante varias décadas¹¹⁹, tanto en Francia como en el extranjero. La consideración de Valenciennes por el paisaje le llevó a conseguir que se estableciera un Prix de Rome en la Academia celebrando el ‘paisaje histórico.’¹²⁰ Su interés y trabajo ayudó a elevar la consideración de la pintura *plein air* en Francia, como estudio

¹¹⁹ Camille Pissarro le envía una copia a Londres del manual a su hijo Lucien, en 1883, con una nota: “Lo escribió el famoso Valenciennes, es antiguo, pero sigue siendo el mejor y el más práctico, ten muy en cuenta los principios que expone” Citado por WISSMAN, F.E. “Paisaje histórico al paisaje lírico”, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 178

¹²⁰ AURICCHIO, L. “The Transformation of Landscape Painting in France” *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art. Web. (Consultado 15/05/2017)

fundamental para la realización de obras en el taller. Resultando, en nuestra opinión, en un importante precedente para los pintores románticos, realistas e impresionistas en Francia.



Fig. 49 C. Vernet. *El Naufragio*, 1772.
Óleo sobre lienzo. National Gallery of Art,
Washington, D.C.



Fig. 50 P.H. de Valenciennes. *Edificios en la Villa Farnése: los dos álamos*, 1780.
Óleo sobre lienzo. Musée du Louvre, París.

Consideramos importante presentar a estos pintores, pues personifican la situación paisajista en la pintura en Francia hasta mediados de 1820 e inicios de la década de los 30. Antes de la Revolución de 1789 y durante el Imperio Napoleónico la pintura estuvo dominada por la estética neoclásica, impulsada especialmente por el estilo de Jacques-Louis David y los intereses políticos del momento. Era un estilo que apelaba al racionalismo, patriotismo y deseo de democracia de la clase media alta durante la última mitad del s. XVIII, a través de los ideales, principios y estética greco-romana. En la arquitectura se buscaba un retorno a la simplicidad de los espacios antiguos. La escultura y la pintura intentaban transmitir los ideales de virtud y moralidad. Con el creciente malestar hacia la decadencia aristocrática, la educada clase media buscaba una imagen distinta, de cierta austeridad en contraste con el rococó preferido por la corte. Uno de los ejemplos más característicos fue *El juramento de los Horacios* de David (1784, Musée du Louvre, París), expuesto en el Salón de 1785. *El juramento* inspiraba con su escultórico y teatral estilo un sentimiento de heroísmo y sacrificio por la patria a través de una conocida historia romana, donde los Horacios juran pelear hasta la muerte por su nación y familia durante la guerra entre Roma y Alba. En ella también se aprecia la fórmula técnica del estilo, donde se favorecía la línea y el dibujo, la idealización de las figuras, la exactitud de

detalle, pinceladas imperceptibles, el recurso de la temática antigua o mitológica. La influencia de David se haría sentir en el arte del francés hasta entrado el siglo XIX, dejando palpables huellas en sus discípulos, que incluyen a Ingres y Antoine-Jean Gros. Más aún por su adaptabilidad política que lo vio trabajando para los Jacobinos durante y después de la Revolución hasta la caída de Robespierre, y luego para Napoleón Bonaparte, tras conocerlo en 1799. Luego se convirtió en el pintor oficial del Imperio, hasta el exilio de Napoleón en 1815. El paisaje estuvo relegado durante estas décadas de control davidiano, experimentando pocos cambios.

Debemos aclarar que el uso de las expresiones clasificatorias de neoclásico y romántico se ha de tomar con cuidado, especialmente con relación al paisaje. El neoclasicismo y el romanticismo han sido descritos como polos opuestos en la historiografía tradicional de la historia del arte, pero sólo hay que mirar con detenimiento para ver cómo se solapan. Varios autores han tomado el reto de analizarlos y resaltar sus muchas y variadas similitudes, entre ellos Frederick Antal con su *Clasicismo y Romanticismo*. La pintura neoclásica es tan nostálgica y sentimental como la romántica, solo que permitiéndoselo a través de la razón. Sus escenarios austeros y comedidos permitían traducir la emoción y los ideales de patriotismo de una manera aceptable. Ambos estilos respondían a las actitudes y necesidades de la burguesía según esta respondía a los cambios políticos y sociales que acarrearón los años de 1780 a 1830. En el paisaje se continuaba con el estilo *italianizante*, paisajes que recordaban el clasicismo de la Italia renacentista, comunes en la obra de Claude Lorrain (1600-1682). Eran el tipo de obra paisajista aceptada en los salones. Los paisajes más clásicos de Valenciennes aún presentan esa cualidad, como veremos a continuación, pero según se desarrolla el siglo XIX los pintores empezaban a infundir ciertos cambios a través del romanticismo (la utilización del paisaje para la expresión emocional) hacia el naturalismo y el realismo que se desarrollará durante las décadas de 1830 y 1840. Lo que posiciona el paisaje en un tipo de punto medio, antes del

conocido *juste milieu*, donde ocurre una transición del ideal clásico/romántico al naturalismo predecesor de la Escuela de Barbizón.



Fig. 51 P.H. de Valenciennes.
Paisaje boscoso con escena báquica, 1810.
Óleo sobre lienzo. Birmingham Museum of Art,
Birmingham.

Esta pintura (Fig. 51) creemos ejemplifica lo que acabamos de presentar. Realizada por Valenciennes, *Paisaje boscoso con escena báquica* nos sitúa en lo que parece ser el límite de un bosque con las siluetas de montañas en el fondo. Figuras de faunos y ninfas retozan bajo una luz cálida. La temática mitológica es apropiada para un pintor

neoclásico, pero el naturalismo que demuestra en la realización del follaje de los árboles remite a las lecciones aprendidas en Italia. Las numerosas figuras recuerdan a Vernet, pero es la luz del atardecer tan cuidadosamente representada lo que más nos llama la atención. La ambientación de la escena a través de la luz sigue la dirección de cielo en *El Naufragio*, la sensibilidad con la que fue realizada habla de detenidos estudios al aire libre. Estas cualidades serán explotadas en la pintura paisajista en Francia, cuando las vertientes románticas de la literatura empiezan a manifestarse en la pintura. La reflexión y la naturaleza se unen en el paisaje romántico para la expresión de las emociones. Charles Louis François Le Carpentier (1744-1822) escribió un tratado sobre el paisaje, titulado *Essai sur le Paysage*, publicado en 1817 y donde expresó: “Cualquier persona con el innato don de la observación y con ese pequeño toque de melancolía que puede encontrar felicidad en la soledad...es un paisajista de nacimiento.”¹²¹ Las reflexiones románticas pudieron despertar el interés por las posibilidades

¹²¹ Citado por MURRAY, C.J. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, Routledge, New York, 2013, p. 648. Web. (Consultado 18/05/2017)

del paisaje hacia 1820 y promover el estudio detenido de la naturaleza en Francia. No sería hasta la exhibición de pinturas de John Constable en París, cuya aparición en la escena causó un tipo de efecto dominó entre diversos pintores en la concepción del paisaje.

El público francés fue formalmente presentado al trabajo de Constable en el Salón de 1824, inaugurado en agosto. Ese año, el marchante de arte John Arrowsmith adquirió tres de sus obras para exponerlas en su galería en París, entre las que se encontraba *La carreta de heno* (Fig. 27) y *Vista del Río Stour* (Fig. 52). Arrowsmith las envió al jurado del Salón, junto con una versión de *Yarmouth Jetty* (Fig. 53), estas fueron aceptadas e inspiraron gran emoción y crítica positiva entre público. Reaccionando a las obras el crítico Auguste Jal escribió en la revista *L'artiste et le philosophe* que Constable “ha enviado a París unos cuadros que han perturbado a nuestros pintores de paisaje.”¹²² Ya se preveía la influencia y el efecto de Constable. Arrowsmith le escribió al inglés desde París, “Puedo ahora asegurarle, señor, que ningún objeto de arte ha sido tan halagado.”¹²³ La reacción que produjeron sus cuadros motivó que se movieran a la Sala de Honor y le valieron una medalla de oro, concedida por Carlos X. Constable no viajó a buscarla, y simplemente continuó pintando en su tierra a pesar de su creciente reputación en Francia. Arrowsmith le compró veinte cuadros adicionales, los cuales fueron expuestos en su galería y disfrutaron de buenas ventas. El acercamiento personal de Constable hacia la naturaleza iba acorde con el individualismo del romanticismo. Stendhal apreció la veracidad en los lienzos de Constable, ahí es donde radica su encanto, en su naturalismo. Escribió en su propia reseña: “No sé si tenemos algo de la misma calidad”¹²⁴, y describiendo sus pinturas son como un espejo donde la naturaleza domina, aunque preferiría que el espejo estuviera frente a algún gran tema. También resaltó el uso de pinceladas sueltas por parte de Constable. La técnica y sensibilidad alabadas por los franceses hacen de inglés

¹²² JAL, A. *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le salon de 1824, recueillis et publiés par A. Jal*, Ponthieu, Paris, 1824, p. 292. (Traducción por Tamara Díaz Calcaño, de «avait envoyé à Paris des tableaux qui avaient troublé le repos des tous nos peintres de paysage »)

¹²³ JOHNSON, P. *The Birth of The Modern: World Society 1815-1830*, Hachette UK, London, 2013, p.155

¹²⁴ GILROY, A. *Green and Pleasant Land*, Peeters Publishers, Leuven, 2004, p. 144

una influencia importante para los futuros paisajistas del país. Los críticos y artistas que vieron sus obras en el Salón 1824 se dieron cuenta de que sus paisajes no tenían temática o narrativa que justificara sus paisajes, pues para el inglés no los necesitaba. Constable presenta el paisaje como tema suficiente para la realización de una pintura, sin pretensiones, limitándose a la realidad visible.¹²⁵ Constable lograba enaltecer el paisaje sin la necesidad de recurrir a referencias religiosas o literarias. Era pintura por amor a la pintura, se exaltaba el talento del artista a través de un paisaje tan humilde como grandioso.¹²⁶



Fig. 52 J. Constable, *Vista del Río Stour*.
Óleo sobre lienzo. Biblioteca Huntingdon, San Marino.



Fig. 53 J. Constable, *Yarmouth Jetty*, c. 1823.
Óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres.

Artistas románticos como Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863) quedaron impactados y emocionados por las pinturas de Constable. Géricault había conocido su obra en 1821, cuando en Londres vio *La carreta de heno* expuesta en la Royal Academy. La pintura *Epsom Derby* (Fig.54), realizada en Inglaterra después de su visita a la exposición, demuestra la influencia naturalista de Constable en la representación del cielo. Se aprecia en el claroscuro que define sus nubes, detalle que recuerda a los estudios y lienzos del pintor inglés, y los reflejos de luz en la grama sobre la que corren los caballos. Desafortunadamente, Géricault no pudo volver a disfrutar de *La carreta de heno* en el Salón de 1824 al morir en enero de ese año. De Delacroix se dice que después de ver esta y las demás

¹²⁵ Ibid., p. 146

¹²⁶ Ibid

pinturas expuestas en el Salón, decidió rehacer el paisaje de fondo de *La matanza de Quíos* (1824, Musée du Louvre, París).¹²⁷ La influencia de Constable sobre Delacroix no ha sido subestimada por los historiadores, a pesar de que el francés no se dedicara al paisaje al mismo nivel. Su preciso uso de colores, sus mezclas de pigmentos necesarias para llegar al tono deseado y lograr veracidad en sus paisajes, dejó una huella fuerte en Delacroix. Este menciona a Constable como referencia varias veces en sus diarios y en un artículo que publicó en 1854, donde lo llamó “el padre de la pintura paisajista francesa.”¹²⁸



Fig. 54 T. Géricault,
Epsom Derby, 1821.
Óleo sobre lienzo.
MuMa, Le Havre



Fig. 55 E. Delacroix,
Paisaje de Champrosay, ca. 1849
Óleo sobre lienzo. Musée du Louvre,

Delacroix se dedicó un poco más al paisaje una vez se estableció en Champrosay, y fue un tema que ocupó sus últimos años. *Paisaje de Champrosay* (Fig. 55) muestra, a través de

¹²⁷ NORMAN, G. *Nineteenth-century Painters and Painting: A Dictionary*, University of California Press, Berkeley, 1977, p. 71.

¹²⁸ GILROY, A. *Green and Pleasant Land*, Peeters Publishers, Leuven, 2004, p. 144

una pincelada muy suelta, una gran variedad de colores utilizados para reproducir la esencia del paisaje. El dramatismo del ocaso está hermosamente reproducido por una combinación de grises, amarillos, púrpuras, y azules. En sus diarios de esta época hace apuntes sobre sus caminatas en los campos y el Bosque de Sérnat; durante las mismas hacía numerosos apuntes y estudios evidenciando lo importante de la observación de la naturaleza en sus últimas décadas. Se hace eco de los diarios y bocetos de Constable, quien recorrió cada camino de su pueblo haciendo lo mismo.

La consideración que tenían Géricault y Delacroix por la obra de Constable es importante para la historia de la pintura de paisaje en Francia. Ambos eran artistas respetados por los más jóvenes, ganando admiración por sus estilos particulares y nuevos acercamientos a temas literarios y religiosos. Más importante aún fue su interés y realización de pinturas sobre acontecimientos contemporáneos, siendo los más reconocidos siendo *La balsa de la Medusa* (ca. 1818-19, Musée du Louvre, París) por Géricault y *La Libertad guiando al pueblo* (1830, Louvre-Lens, Pas-de-Calais) de Delacroix. El crítico Champfleury reconoce la influencia de las cartas y pinturas de Constable en Delacroix en su ensayo 'Le réalisme' de 1857. A pesar de que su escrito estaba dedicado a Gustave Courbet, resaltó la importancia de esta línea de influencia describiendo a Constable como, "hasta cierto punto el padre de la escuela francesa desde 1830".¹²⁹ Como escribe Amanda Gilroy, fue un linaje de influencias que pasó de Delacroix a Courbet. Para 1850, muchas de sus obras habían regresado a Inglaterra y su obra caía en el olvido. Aunque se podría decir que ya había cumplido su cometido, inspirando a otros artistas como Jules Dupré y Theodore Rousseau a salir al campo francés para retomarlo.

Encontramos pertinente explorar el desarrollo del paisaje en Francia hasta las décadas de 1820 y 1830, pues poco se conoce de la educación y vida de Michel-Jean Cazabon durante su primer período en la Europa continental. Llegó a París en 1837, ya con un marcado interés

¹²⁹ Ibid., p. 146

por el paisaje es posible que haya buscado instrucción en manuales como el de Valenciennes. Lo hemos encontrado en la página 510 de un ambicioso diccionario de artistas publicado en 1848, titulado *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles: depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*. La misma información se repite en la página 184 de una reimpresión posterior del diccionario, realizada en 1874 (Fig. 56 y 57), cuando ya Cazabon se encontraba devuelta en Trinidad. Este compendio buscaba hacer una lista de todos los pintores de todas las escuelas europeas, incluyendo la rusa, desde tiempos antiguos hasta su actualidad. Cazabon aparece como perteneciente a la escuela de pintura francesa y como pintor de marinas. En los datos de su pequeña entrada, aparece que nació en la isla de Trinidad en 1815, opuesto al año que se conoce en la historiografía, 1813. Lo más importante es la mención de maestros, pues aparece como “élève de Drolling, de Gudin et de Morel-Fatio”.¹³⁰ La descripción incluye los títulos de dos paisajes: “Vues prises a Corbeil. Vue prise près de Gênes”.¹³¹ Esto nos ayuda a construir una visión más completa de la preparación de Cazabon, y a entender lo que se conserva de su obra de la época francesa y su obra madura.

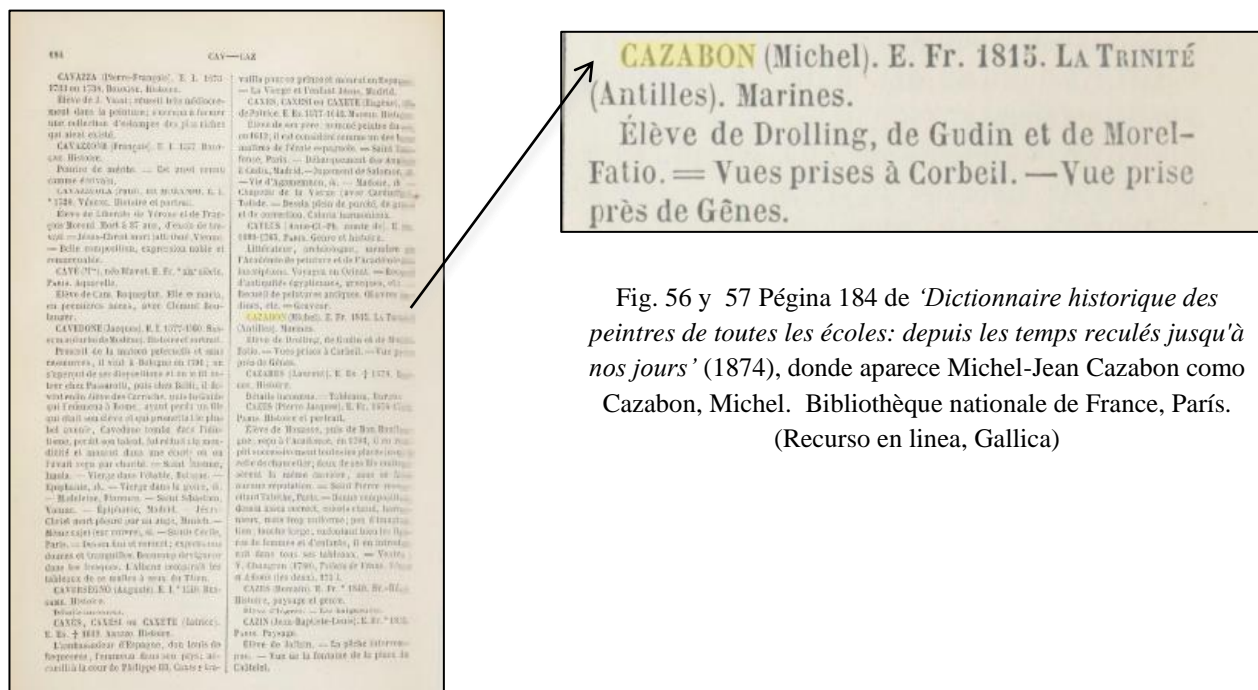


Fig. 56 y 57 Pégina 184 de 'Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles: depuis les temps reculés jusqu'à nos jours' (1874), donde aparece Michel-Jean Cazabon como Cazabon, Michel. Bibliothèque nationale de France, París. (Recurso en línea, Gallica)

¹³⁰ SIRET, A. *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles: depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, A. Lacroix et Cie, Paris, 1874, p. 184

¹³¹ Ibid.

Michel Martin Drolling (1789-1851) era un pintor neoclásico, hijo del pintor Martin Drolling y en 1806 fue discípulo de Jacques Louis David. Ganó el Prix de Rome en 1806 por una pintura mitológica, *La cólera de Aquiles* (1810, Beaux-Arts de París). Al volver, se dio a conocer en el Salón de 1817 con la obra *La muerte de Abel*. Fue uno de los



Fig. 58 M. Drolling.
Vista de los jardines de la Villa Medici, c. 1811-16.
Óleo sobre lienzo. Rijksmuseum Amsterdam

pintores contratados para los murales del Musée de l'Histoire de France y desde el 1837 fue profesor en la École des Beaux-Arts de París.¹³² Su obra consistió en pintura de historia (incluyendo temas religiosos) y retratos, realizados bajo el estilo davidiano. Se conoce un paisaje de su estada en Italia, *Vista de los jardines de la Villa Medici* (Fig. 58), el cual no difiere de lo que otros jóvenes pintores realizaban en su viaje a la región. La atención que le presta a la luz y sombra sobre el follaje de los árboles nos recuerda a Valenciennes, cuya obra y manual debía conocer.

Mientras tanto, Jean Antoine Théodore de Gudin (1802 –1880) y Antoine Léon Morel-Fatio (1810 -1871) se dedicaban a la pintura de marinas. A Gudin se le considera el primer pintor francés de marinas. Fue alumno del pintor romántico Girodet, y debutó en el Salón de 1822 con una marina y una vista del Sena. Desde mediados de la década del 1820 conocía del Duque de Orleans, futuro Luis Felipe I, quien desde entonces era gran admirador de su trabajo. Fue el primer artista en recibir el título de ‘Peintre de la Marine’ en 1830, honor que se le concede a artistas que hayan formado parte de Ejército Naval y hayan aportado y dedicado sus talentos al mar. Hizo el *tour* de Italia y pintó también en Suiza en los primeros años de la

¹³² SAINT-MAURICE CABANY, E. *Le Nécrologe universel du XIXe siècle*, Bureau de Rédaction & a l'Administration du Musée Biographique, París, 1851, pp. 294-297

década. Luego recibiría una inmensa comisión de 90 cuadros sobre la historia naval francesa para el Musée d'Histoire. Sus pinturas, en especial aquellas de batallas navales y tormentas que demuestran una maestría del claroscuro, están infundidas de gran dinamismo con mares que nos recuerdan a los de Charles Vernet (Fig. 49).

Fig. 59 T. de Gudin.
*Bote de contrabandistas en la costa de
Vizcaya, c.1845.*
Óleo sobre lienzo.
Alte Nationalgalerie, Berlín



En *Bote de contrabandistas* (Fig. 59), Gudin demuestra la maestría de la luz en ese sol iluminando detrás de las nubes y reflejado brillantemente sobre las aguas. Las figuras del bote están trabajadas sin detalle alguno, como en sus demás obras marinas y de paisajes. Sin embargo, los botes en sus obras tienden a estar recreados con lujo de detalles. Su interés más bien parece recaer en las distintas atmósferas que puede obtener experimentando con los efectos de luz y agua, infundiendo muchas de sus pinturas con una cualidad romántica, buscando conmover las emociones del público.

Uno de sus muchos alumnos fue el mismo Morel-Fatio. Igual que su maestro, se dedicó casi exclusivamente a la pintura de marinas. Proveniente de una familia aristócrata, formó parte del Ejército Naval de Francia a finales de los 1820. En 1830, participó en la invasión de Argel, donde realizó varios dibujos que expondría en el Salón de 1833. Gudin también fue parte de esta campaña militar y realizó varias pinturas y dibujos. Es posible que los dos pintores se

hubieran conocido por primera vez en estas circunstancias y Morel-Fatio haya buscado la instrucción de Gudin una vez en Francia. Como los demás pintores presentados, Morel-Fatio viajó por Italia como estudiante. Más tarde, a para finales de la década de 1840, trabajó en la colección naval del Louvre, del cual fue curador a partir de 1852. En 1853 recibió el título de ‘Peintre de la Marine’. Su obra es más ilustrativa que la de Gudin, son pocos los rastros del romanticismo en ella. Morel-Fatio llegó a realizar algunos cuadros de historia, lo que nos hace intuir que seguía unos parámetros bastante academicistas en la realización de sus pinturas. En *Transferencia de los restos de Napoleón I del Belle Poule al Normandie en Cherbourg*, muestra una interesante combinación de pintura naval e histórica (Fig. 60). Tonos y acciones sobrias, muy de acuerdo con el público militar y cortesano de sus obras, la *Transferencia de los restos de Napoleón* evidencia calidad del dibujo de Morel-Fatio y la representación de la escena, su fijación naval. Antes de realizar esta escena de una manera más emotiva, en un realce de patriotismo, la caja con los restos del antiguo emperador se pierde entre las dos naves. Cada una con su propio tipo de imponentia, siendo las protagonistas de la obra, están representadas con lujo de detalle. Un marcado contraste con otra obra contemporánea del mismo suceso histórico, *Embarque de los restos de Napoleon I a La Belle Poule* de Eugène Isabey (1842, Musée national du Château de Versailles), en la que el ataúd del emperador es el foco de la composición, envuelto en una melancólica y lúgubre nube de humo que contrasta con la oscuridad de la noche en la que se realiza el embarque.



Fig. 60 A.L. Morel-Fatio.
Transferencia de los restos de Napoleon I del Belle Poule a al Normandie en Cherbourg, ca. 1841.
 Óleo sobre lienzo.
 Musée national du Château de Versailles, París

Aunque la aparición de estos nombres en el catálogo como maestros de Cazabon no nos confirma que haya sido discípulo oficial de cada uno, sí nos ilumina sobre las influencias presentes en sus obras conservadas de esta larga temporada en Europa. Estos tres pintores tenían carreras ilustres en la Academia y con el gobierno, su arte siendo aceptado dentro de los parámetros académicos y clasicistas que estaban de moda durante la monarquía de Luis Felipe. Incluirlos como sus maestros en un listado de artistas contemporáneos debía aportarle cierto prestigio, y nos demuestra que Cazabon estaba activamente tratando de hacerse una carrera en el mundo del arte parisino. Aunque no aparece matriculado en la *École des Beaux-Arts* donde instruía Drolling¹³³, muy bien pudo haberse pasado como estudiante oyente en la institución antes de entrar en los talleres privados de estos artistas. Hasta ahora Geoffrey MacLean había señalado a Paul Delaroche como posible maestro de Cazabon durante sus primeros años en Francia¹³⁴, pues este fue profesor de pintura en la *École* a partir de 1833¹³⁵. La información en el *Dictionnaire historique des peintres*, es sumamente importante para el desarrollo de la historiografía de Cazabon pues provee evidencia concreta de la instrucción que tuvo este artista en un momento tan formativo y cuyo rastro vemos en gran parte de su obra.

Teniendo en cuenta el tipo de obra realizada por Drolling y la de Cazabon, es aceptable pensar que la instrucción fue orientada hacia el dibujo. La influencia de Gudín se hace algo más evidente, en especial en el cuadro *Playa de Calvados* (Fig. 61), realizado a principios de la década de 1840. En el mismo se aprecia una brumosa playa del norte francés, envuelta en la tonalidad rosada del sol del amanecer. Le aporta un aire ameno, casi pastoril, a la escena donde ocho figuras, divididas en dos parejas y una familia de tres, aparecen en primer plano. Aparenta

¹³³ Según la investigación de Geoffrey MacLean, no hay evidencia de matrícula en las instituciones de arte en París. MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 20

¹³⁴ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 37

¹³⁵ BANN, S. *Paul Delaroche: History Painted*, Reaktion Books, Londres, 1997, p. 14.

ser una región pesquera al juzgar por las pequeñas y escasas casas que se divisan al fondo, y los atuendos sencillos de las figuras.



Fig. 61 M.J. Cazabon
Playa de Calvados, ca. 1838-1844.
Óleo sobre lienzo. Colección Privada.



Fig. 62 T. Gudin.
Pescadores en la bahía, c. 1833.
Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Playa de Calvados muestra varias similitudes con el lienzo de Gudin, *Pescadores en la bahía* (Fig. 61). El barco de pesca en ambas obras es bastante similar en posición y diseño, aunque en la pintura de Cazabon es el foco central de la composición. La división de figuras humanas es parecida, en especial el grupo de tres personas ubicado en la parte izquierda de la pintura. Ambos artistas les conceden a las figuras su posición en el paisaje, los reconocen como parte del lugar. Las escenas están ambientadas en distintos momentos del día, pero ambas poseen una tonalidad brumosa que bien puede ser el efecto que consideraron pertinente para una escena costera, pero le dan al lugar cierto efecto idealizado. Cazabon pudo haber visto esta

obra en el estudio de Gudin. Una vez viajando por Francia, la pudo haber usado de referencia para *Playa de Calvados*. Para este período de instrucción, es posible que Cazabon estuviera siguiendo los principios paisajistas franceses del momento, como aquellos establecidos por Valenciennes y que Gudin debía seguir. Realizando bocetos y notas al aire libre para después realizar una pintura formal. También nos confirma los extensos viajes que realizó por Europa. *Playa de Calvados*, o una versión de esta composición u otra vista del lugar, aparecería en el Salón de 1847.¹³⁶

Esto podría explicar la falta de naturalismo en las obras de esta época. Se conocen algunas marinas de la primera mitad de 1840, las que aparecieron en subasta en 2005. Esta acuarela (Fig. 63) presenta una fórmula similar a la de Morel-Fatio en sus estampas. La estampa litográfica *Corvette* (Fig. 64) es una representación de la embarcación del mismo nombre. Morel-Fatio tuvo una extensa producción de litografía y estampas marinas, produciendo varios álbumes con ilustraciones de tema marítimo.¹³⁷ Sería ilustrador de libros también, entre ellos ‘La Marine Française et les Marines étrangères’ en colaboración con Léon Renard, quien contribuyó el texto.¹³⁸ Fue Morel-Fatio quien probablemente instruyó a Cazabon en la ilustración y la litografía. A su vuelta al Caribe en 1848, Cazabon produciría dos álbumes litográficos y sería ilustrador para periódicos en la isla de Trinidad.

El tema de marinas tratado como en la figura 63 no sería común en la obra de Cazabon en el Caribe. Aunque la representación de costas, bahías y pescadores sería uno de los temas importantes de su trabajo. Su asociación con Gudin y Morel-Fatio pudo haber sido la razón por la que este tema le interesara tanto para continuar desarrollándolo, en comparación Francisco Oller no pintó muchas marinas, se conservan solo dos actualmente. Otro factor importante en la relación de Cazabon y estos pintores académicos fueron sus viajes a Italia. Siguiendo ya la

¹³⁶ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 31

¹³⁷ « Antoine Léon Morel-Fatio », *Peintres officiels de la marine*. Web. (Consultado 22/05/2017)

¹³⁸ Ibid.

tradición de aspirantes pintores académicos, pasó de 1841 a 1842 viajando y pintando el país mediterráneo. Se conoce muy poco de esta época, y la obra de su período europeo no nos informa lo suficiente como para saber si la experiencia tuvo una influencia importante en su obra inmediata.



Fig. 63 M.J. Cazabon. *Marina*, ca. 1840-1845.
Acuarela. Colección Privada.



Fig. 64 A.L. Morel-Fatio. *Corvette*, 1844.
Litografía. Galerie Christian Collin, París.

El Grand Tour y el Prix de Rome hicieron de Italia un lugar necesario en el camino de convertirse en un artista propiamente educado. El Tour se remonta al siglo XVI, siguiendo la moda entre miembros de la aristocracia de viajar a través de Europa, para completar o complementar su educación clásica. Usualmente el viajero era proveniente del norte de Europa, o América, y estaba interesado en el arte y la arquitectura greco-romana. La experiencia del Grand Tour tenía la finalidad de contribuir a la educación y apreciación artística del turista. Guías de viajes fueron producidas para el Tour, llevando al artista a los particulares puntos de interés, lugares históricos y de valor artístico. Muchos de los viajeros que salían de Londres y pasaban por París, podían visitar Alemania o los Países Bajos. Se realizaba un itinerario según los intereses del turista, pero Italia era siempre la parada obligatoria. La apreciación y estudio del arte y las ruinas greco-romanas por parte de académicos y viajeros durante el *boom* de estos viajes durante el siglo XVIII, tuvo una inmensa influencia en la estética y gusto del momento. Muchos de ellos compraban antigüedades para exponerlas en sus residencias. La arquitectura de sus edificios también empezó a llevar elementos de inspiración clásica, especialmente en Inglaterra. El Prix de Rome era un prestigioso premio establecido en 1666 concedido por la

Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París a un artista en cada categoría de las bellas artes. Con el premio eran enviados a la Academia Francesa en Roma para el estudio de arte clásico y renacentista. Este premio representaba un importante reconocimiento por la institución académica del nuevo talento y podía representar un evento importante para la carrera del artista. La segunda mitad del XVIII y la primera mitad del siglo XIX fueron los momentos de mayor cotización del premio. La creación del premio para la pintura de paisaje a finales de 1700, ciertamente habrá incitado a mayor competencia entre artistas que no trabajaran la pintura de historia.



Fig. 65 M.J. Cazabon.
Barco de pesca en la costa napolitana, 1843.
Óleo sobre lienzo. Colección Privada.



Fig. 66 A.L. Morel-Fatio.
Entrando a la bahía, ca. 1840-1845.
Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Con todo este bagaje cultural en el imaginario colectivo, Italia se convirtió en una necesaria para aquellos interesados en el arte. Cazabon pasó un año pintando y viajando por el país. Se conoce esta pintura, *Barco de pesca en la costa napolitana* (Fig. 65). Una escena costera, en el mismo tono brumoso que parece favorecer en estos años. Nos recuerda a *Entrando a la bahía* de Morel-Fatio (Fig. 66), especialmente en la perspectiva y la elaboración del fondo. Dado que data de 1843, cuando se entiende que ya había dejado Italia, posiblemente fue elaborada a partir de bocetos y recuerdos. La misma pintura de Morel-Fatio contiene mayor naturalidad en la representación del agua y cielo, que la de Cazabon. Entrevemos que la

influencia mayor sobre el joven trinitense durante estos años fue Gudin, con sus dramáticas marinas.

Cazabon mostrará una tendencia naturalista a su llegada a Trinidad después de 1848, lo que nos hace intuir que al volver después de tanto tiempo incurrió en un redescubrimiento del paisaje de su isla. En su obra europea conocida lo más cercano al naturalismo que lo caracterizaría, son dos pequeños paisajes campestres. Se percibe en estas un cierto grado de rigidez en el trazo, casi se puede sentir a Michel-Jean como estudiante, volviendo a sus bocetos y estudios, recordando importantes referencias de sus maestros. Estas pinturas nos señalan al tipo de arte que Cazabon estaba admirando fuera de las marinas de Gudin y Morel-Fatio. Ambos realizaron paisajes, pero cuando continuamos explorando su obra, nos encontramos que pocos llegaron a ser más que bocetos o estudios en óleo. Cazabon parece ser atraído por el paisaje rural; y debía estar al tanto de los cambios ocurridos en el paisajismo francés en los 1840. A continuación, analizaremos los dos paisajes franceses, donde la influencia de Constable y el nuevo movimiento de pintores en el pueblo de Barbizón se hacen evidentes.



Fig. 67 M.J. Cazabon.
Paisaje francés, c. 1840 .
Óleo sobre lienzo.
Colección Privada.



Fig. 68 J. Constable.
El molino de Dedham, 1820.
Óleo sobre lienzo.
Victoria & Albert Museum, Londres.

Paisaje francés (Fig. 67), datado de principios de la década de 1840, parece un paisaje compuesto enteramente. O sea, inventado por el artista. Las partes que forman la composición no parecen estar vinculadas entre sí. La porción izquierda de la obra, la madre con el niño caminando cerca de los botes a la orilla, podría ser una composición por si sola. Lo mismo ocurre con la porción del centro, donde el color llama la atención del espectador al edificio anaranjado y que contrasta con el blanco de los botes. Esto nos da la impresión de que estos elementos partían de distintos bocetos, pintados juntos más tarde en el estudio. Sus pinceladas son bastante imperceptibles, la técnica favorecida dentro de la Academia.

Los elementos que conforman el cuadro nos recuerdan a una pintura inglesa, un tipo de reconstrucción de *El molino de Dedham* (Fig. 68) de 1820. Cazabon debía conocer esta pintura de Constable, y bastante de su obra a través de exposiciones en galerías de París y estampas en venta. La pintura de Constable muestra un bote sobre la orilla en primer plano a la izquierda de la composición. Hacia el centro, en el fondo, domina la estructura del molino que le da su nombre a la obra y que se asemeja a la forma del edificio de Cazabon. Algo más al fondo se divisa el campanario de la iglesia de Dedham, la chimenea en la Figura 64 hace eco de ella. Y finalmente dos imponentes árboles a la derecha de la composición, Cazabon no les otorga un protagonismo similar a los suyos. Los árboles de Constable, así como sus cielos, son hermosos ejemplos de su intensa y sensible observación de la naturaleza. La escena inglesa está

excelentemente ambientada en cada detalle, el uso magistral del color para lograr lo más cercano a la fidelidad con la naturaleza. La presencia casi imperceptible de dos vacas pastando en la sombra, siendo tan natural dentro de la composición. Esta pintura es la tercera versión de *El molino de Dedham*, la continuación de un boceto al óleo. Cazabon demostrará en sus obras realizadas en Trinidad una ávida observación de la naturaleza tropical y los pueblos de la isla, similar a la sensibilidad de Constable con Sussex. Los once años de Cazabon en Europa demuestran ser un intenso período de aprendizaje, del cual nos faltan grandes piezas para construir una visión más completa de su desarrollo pictórico.



Fig. 69 M.J. Cazabon.
Paisaje francés, 1845.
Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

El segundo *Paisaje francés* (Fig. 69) que conocemos está fechado en 1845. Una pequeña pintura de un puente de piedra y madera, con ropa secándose en la barandilla, mientras dos personas lo cruzan. Frondosos árboles rellenan el fondo. Un toro posa algo tieso a la orilla de una quebrada poco profunda, como si hubiera sido añadido después. Es una escena rural, casi pintoresca, tratada en tonos más naturales de los que hemos visto. El puente llama la atención del espectador, haciendo que nuestros ojos lo recorran de extremo a extremo, casi invitándonos a tomar el mismo

paseo que las figuras. Como paisaje es distinto a lo que se promovía por pintores académicos como obra final, es una escena completamente cotidiana. Es reminiscente de dos pinturas por Jules Dupré (1811-1889) y Constant Troyon (1810-1865), artistas completamente contemporáneos a Cazabon y quienes se encontraban pintando en la localidad de Barbizón. *El río* (Fig. 70) y *Los pescadores* (Fig. 71) son paisajes igual de cotidianos que la obra de Cazabon, intentos de mostrar la naturaleza tal como es o como ellos la percibían. *El río* de Dupré muestra

a dos figuras descansando debajo de un árbol a la orilla del susodicho cuerpo de agua, rodeados de abundante vegetación. El imponente árbol domina la composición, Dupré lo enaltece y lo hace foco de la pintura iluminándolo con la tenue luz del atardecer. Los contrastados tonos de verde y ocre, las pequeñas figuras casi tragadas por la sombra y la vegetación, infunden el cuadro con nostalgia. Mientras tanto *Los pescadores* de Troyon representa al paisaje en tonos más naturalistas, es clara la influencia de Constable en su acercamiento a los detalles y colores para lograr un retrato del lugar y las actividades que en él ocurren. Este tipo de obras es un ejemplo de lo que jóvenes artistas estarán haciendo con el paisaje en el Bosque de Fontainebleau y cuyo trabajo revolucionó el paisaje en Francia.



Fig. 70 J. Dupré. *El río*, 1845.
Óleo sobre lienzo. Mildred Lane Kemper
Art Museum, St. Louis.



Fig. 71 C. Troyon. *Los pescadores*, 1845.
Óleo sobre lienzo.
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

La ya mencionada Escuela de Barbizón se refiere a un grupo de artistas quienes, en reacción a la industrialización y el urbanismo de París, se adentraron en la cercana localidad de Barbizón y el Bosque de Fontainebleau. Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Camille Corot, Charles Daubigny, y Narcisse Virgile Díaz de la Peña, así como Dupré y Troyon son algunos de los miembros más conocidos. Desde mediados de la década de 1820, artistas y burgueses andaban las veredas de Fontainebleau en busca de comunión con una era

preindustrial. El área poseía gran variedad de vistas, desde campos de labranza, a bosques indomables y pintorescos senderos. Siguiendo las enseñanzas de Pierre-Henri de Valenciennes de pintar al aire libre, muchos pintores consideraban Barbizón como un lugar predilecto. Ya hemos comentado la influencia de Constable sobre el trabajo futuro de Cazabon, y creemos que es importante para la cronología de *Paisaje francés* de 1845, hacer lo mismo con este movimiento paisajista empeñado en cortar con la estética dominante.

Fontainebleau era un lugar que reunió a varias generaciones de artistas, incluyendo a pintores neoclásicos. Lo que la nueva generación empieza a hacer es desdibujar la relación del boceto y obra acabada, queriendo resaltar el proceso artístico tan natural como su tema y elevando el ejercicio de pintar al aire libre. Este retorno a la naturaleza es un movimiento difícil de definir. A los artistas les unía el interés de estudiar y experimentar la naturaleza de manera directa y representarla a través de su sensibilidad individual.¹³⁹ No se puede hablar de un estilo artístico común, pues cada uno trabajaba un estilo bastante distinto entre sí, como podemos apreciar en las pinturas de Dupré y Troyon. Compartían una necesidad de libertad de la sofocante urbe parisina y de la institución artística para desarrollar una poesía propia con el paisaje. Rechazaban recurrir a fórmulas académicas como los temas mitológicos, heroicos o pastorales para la realización de sus pinturas.

Les caracteriza el naturalismo con el que trataban el paisaje, aunque no es decir que sus paisajes son recreaciones fieles del área. Keith define el naturalismo de los pintores de Barbizón como un “naturalismo atmosférico donde se representa a la naturaleza a través del lente subjetivo del artista, un lente que edita y manipula, eliminando la evidencia de la modernización o intensificando los colores, para aumentar el efecto poético o emocional de la escena.”¹⁴⁰ Los artistas trabajaban de una manera similar a Valenciennes, realizaban estudios

¹³⁹ KEITH, R., *The Barbizon School and the Nature of Landscape*, Ultra-Color Corporation, St. Louis, 2008, p.

4

¹⁴⁰ Ibid., p. 7

al aire libre para trabajar un lienzo formal en el estudio, pero la mayoría de sus trabajos finales aun mantenían una cualidad inacabada, lo que pudo crear la noción de que eran representaciones fieles del lugar. Esta noción cumplía con la necesidad de romper un poco, para los artistas, con la creciente invasión turística de Barbizón por parte de la clase media. Los mismos burgueses y la creciente clase media buscaban en descansar de las presiones de la ciudad en el bosque. En respuesta a una pintura de Díaz de la Peña en el Salón de 1847, el crítico Théophile Thoré escribió: “Todos tenemos suficientes preocupaciones en nuestras vidas políticas y privadas como para perdonarle a las artes de recordarnos de la naturaleza natural, *natura naturans* como los antiguos le llamaban, esa naturaleza eternamente fecunda y suntuosa que contrasta tan cruelmente con nuestras maneras artificiales...”¹⁴¹

Buscaban ejecutar representaciones personales, no idealizadas de los sitios por donde caminaban. La influencia de los paisajistas ingleses es palpable. Además de Constable, también se debe mencionar a Richard Parkes Bonington (1802-1828), quien hizo su carrera en Francia desde la adolescencia y quien a pesar de su muerte a los 26 años tuvo gran influencia sobre estos jóvenes por sus vistas costeras y paisajes en acuarela. Como pintor romántico era consciente de los efectos de luz y color para lograr atmósferas emotivas, reminiscente de Constable.¹⁴² Gudin y Morel-Fatio debieron conocer su obra cuando eran jóvenes. Bonington es parte de la llamada Escuela anglo-francesa, a veces conocida como los anglo-venecianos, un colectivo poco estudiado en la historia de arte.¹⁴³ Este era un grupo de artistas, en su mayoría británicos, que viajaban frecuentemente entre Inglaterra y Francia en la década de 1820. Además de Bonington, encontramos a los hermanos Fielding, Copley, Thales, Newton, Theodore, y Frederick.¹⁴⁴ Eran jóvenes curtidos en la tradición de la acuarela inglesa, y con

¹⁴¹ Citado por KEITH, R., *The Barbizon School and the Nature of Landscape*, Ultra-Color Corporation, St. Louis, 2008, p. 4

¹⁴² WARNER, M. “Richard Parkes Bonington "On the Pleasure of Painting"”, *Master Drawings*, Vol. 32, Núm. 2, Verano 1994, p. 171. Web. (Consultado 4/06/2017)

¹⁴³ NEEDHAM, G. *19th Century Realist Art*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1988, p. 25

¹⁴⁴ Ibid., p. 26

una considerable presencia en el Salón francés durante esos años. Gerald Needham señala que parte de su abandono por la historia del arte se da porque mucha de su producción fue realizada en acuarela y grabado. Pero estas son las razones por las que los consideramos relevantes en la discusión de las influencias de Cazabon durante su tiempo en Francia y por lo que hacemos este breve paréntesis. Aunque tenemos a un Cazabon que pasa 10 años en Francia, la influencia del paisajismo inglés aún se encuentra cerca y relevante mucho después de su tiempo en St. Edmund's College.

Dada su adolescencia en Inglaterra y su preferencia por la acuarela, la obra de estos artistas no debió pasar desapercibida a los ojos de Cazabon. Tanto Richard Bonington y Copley Fielding exhibieron en el Salón de 1824¹⁴⁵, y ambos recibieron medallas de oro. Conocedores franceses fueron importantes mecenas de este colectivo, especialmente de Bonington¹⁴⁶, asegurando que un buen volumen de sus obras permaneciera en Francia. Es muy probable que Cazabon llegara a conocer alguna de ellas en persona. El estilo de este grupo es de vertiente naturalista con predilección por el trabajo al aire libre en acuarela, se consideran parte de esa ola de paisaje inglés que tanto influenció el género en Francia durante la década de 1820. El crítico francés Auguste Jal llegó a acusar a su paisano, el paisajista Regnier, admirador de estos anglo-franceses, de haber adoptado pintar con “el método inglés.”¹⁴⁷ Las piezas de este grupo en el Salón recibían críticas de estar inacabadas y parecer bocetos, a pesar de su cualidad naturalista. Críticas similares a las que recibirían los pintores de la Escuela de Barbizón.

Los jóvenes artistas en Barbizón, especialmente durante las décadas de 1830 y 1840, en la libertad del campo, se veían forzados a definir su temática de una gran selección de temas y encontrar el estilo adecuado para su representación.¹⁴⁸ Jean François Millet (1814-1875) es uno de los artistas más representativos de este movimiento. A diferencia del resto de jóvenes

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ MURPHY, A. *Return to Nature*, Museo de Arte de la Prefectura de Yamanashi, Kofu, 1998, p. 233

que viajaban a Barbizón, usualmente hijos de familias burguesas queriendo experimentar algo de la sencilla vida de campo, Millet volvía a lo familiar, como hijo de una familia campesina de Normandía. A mediados de 1840, conoce a Troyon, Rousseau y Honoré Daumier en París, y empieza a visitar el pueblo. Acabaría mudándose permanentemente en 1849. Sus obras más conocidas se enfocan en los miembros y los trabajos de la comunidad agraria, la siembra y la recolecta. Millet trata a sus sujetos con gran dignidad, no como adornos pintorescos. Su obra más conocida, *El Ángelus* (1859, Musée d'Orsay, París) ejemplifica la humildad y honestidad del campesino. A veces eleva su imagen a niveles casi monumentales, como en su *Sembrador* (1850, Museum of Fine Arts, Boston). Millet es una figura tan importante para el paisaje como para la creciente tendencia al realismo en la pintura que se desarrolla durante este momento. El naturalismo y libertad de estilo del movimiento de Barbizón inspiró a otros jóvenes a representar escenas y sucesos de las clases trabajadoras. Representaciones de campesinos, picapedreros, panaderos y leñadores en ese momento llevaban innegables connotaciones políticas. Gustave Courbet, uno de sus mayores exponentes, también se encontraría pintando entre Barbizón y Fontainebleau.

Dupré fue uno de los muchos pintores influenciados por Constable, y sus paisajes están repletos de poesía y dramatismo. Sus figuras humanas parecen empequeñecidas por la naturaleza que les rodea como en *El viejo roble* (ca. 1870, National Gallery of Art, Washington, D.C.). Dupré favorecía colores fuertes y el contraste



Fig. 72 T. Rousseau. *Paisaje con arador*, ca. 1860. Óleo sobre lienzo. Museo de Hermitage, San Petersburgo.

de luz que el atardecer o las tormentas podían aportar al paisaje, siempre interesado en la sugestión emocional. Fue gran amigo de Theodore Rousseau, cuyos cuadros tratan la

majestuosidad de la naturaleza, casi despoblada de personas. *Los grandes robles del viejo Bas-Bréau* (1864, Museum of Fine Arts, Houston) ejemplifica esta noción, donde la solitaria figura con bastón casi se pierde de vista ante la altura de los árboles. Rousseau es uno de los nombres más conocidos de este grupo, y como Millet, también terminó mudándose permanentemente a Barbizón. Quería capturar en sus pinturas la verdadera naturaleza, aunque son perceptibles algunos rasgos románticos en su obra. Como en su *Paisaje con arador* (Fig. 72), donde el naturalismo con el que trata las nubes, la luz del atardecer, y el trabajo que llevan a cabo los dos campesinos, complementa el sentimentalismo que produce la silueta del arador, rodeado por las últimas luces del día. Su figura marca el horizonte, comunica el cercano final de la jornada de trabajo, un alivio de la extenuante labor.

La trayectoria de Rousseau en el Salón se puede ver como la antesala a la experiencia de muchos pintores, incluyendo a sus compañeros de Barbizón, los realistas de 1850 y 1860, los impresionistas que harían del *plein air* uno de sus estándares, culminado con el Salón de los Rechazados de 1863. Sus obras fueron consistentemente rechazadas por el jurado del Salón de 1836 a 1841, llevándolo a abstenerse de mandar obras durante el resto de la década de 1840.¹⁴⁹ Su obra, como la de la mayoría de sus amigos, no recibiría el reconocimiento que merecía hasta la década de 1860. Sin embargo, su labor sirvió de inspiración para los artistas que continuarían retando a las instituciones artísticas después de la Revolución de 1848. Troyon y Díaz de la Peña fueron de los pocos artistas de Barbizón en obtener algo de reconocimiento durante la época de apogeo de la colonia rural. Troyon disfrutó del éxito en el Salón de 1846 y 1848, y sería elegido miembro de la Legión de Honor en 1849. Se caracterizaba por sus pinturas de animales de campo, trabajando y retozando, tratadas en gran formato. Díaz de la Peña (1807-1876) también fue condecorado como miembro de la Legión de Honor en 1851, y premiado con una medalla en el Salón de 1848. Su obra se posiciona en un nebuloso

¹⁴⁹ TSENEVA, M. *Theodore Rousseau: 102 Painting and Drawings*, Lulu Press, 2014, p. 3

trecho entre el romanticismo y el realismo, como la de los demás. Aunque parte de su obra sí está dedicada a temas mitológicos, muchos de sus paisajes preservan esa cualidad. En *Interior del bosque* (Fig. 73), la magistral iluminación de este pedazo de bosque resalta el naturalismo con el que Díaz ha tratado la abundante vegetación. Sus pinceladas gruesas aportan textura a los troncos, las ramas y la copa de los árboles que proveen sombra a los bordes de la composición. Este último efecto crea una atmósfera íntima, buscando casi incitar al espectador a la contemplación.



Fig. 73 N.V. Díaz de la Peña.
Interior del bosque, ca. 1867.

Óleo sobre lienzo. Mildred Lane Kemper Art Museum,
St. Louis.

La vuelta a la naturaleza que experimentan los pintores está vinculada también a la influencia de la literatura romántica del principio de siglo, el paisajismo empezó aparecer en la literatura francesa antes que en la pintura. Es indudable el romanticismo en la noción de dejar la ciudad para acercarse a la naturaleza y aquellos que viven con ella, y con pasión representarla como uno

la siente. Michel Schummel elabora sobre la relación entre el romanticismo y el paisaje de Barbizón: “uno de los componentes más claros del romanticismo es el amor por la naturaleza, y es evidente que la pintura paisajista no tiene otra fuente. Está ligada a él en virtud de su propia esencia y, cualquiera que sea su evolución, no podrá romper nunca esa vinculación. Pero lo que relaciona estos escritores y pintores no se limita solamente a este, y es necesario reseñar también otros elementos que tienen en común. En los paisajistas de la pluma- en Jean-Jacques Rousseau, en Bernardin de Saint-Pierre también, en Senancour y sobre todo en Chateaubriand, y por mucha que sea la precisión con la que se observa, el paisaje no es independiente de quien lo contempla; está sintonizado con su intimidad, es el espejo expresivo de su alma, que se

desahoga a través de él; refleja paso a paso sus desesperanzas y éxtasis, sus ardores y nostalgias. Las tormentas y tempestades que fascinan a René son acogidas también por un Michel y un Huet extasiados. Chateaubriand, Théodore Rousseau y sobre todo Dupré experimentan la misma voluptuosidad, casi mordida, ante el espectáculo del otoño, del inevitable declive de las cosas y de sus últimos estertores antes de morir. Todo, en fin, se deleita en la búsqueda de salvajes y ariscos lugares de retiro. En suma, lo que tienen en común es el lirismo, y, más concretamente, la necesidad de expresar un yo en el que la sensación y la emoción priman ya sobre la razón, así como la idea de escapar a la abstracta sequedad en la que pretendía encerrarles el clasicismo.”¹⁵⁰

No tenemos constancia de que Cazabon haya pasado alguna larga temporada en Barbizón ya que no aparece en el listado de huéspedes del famoso Auberge Ganne¹⁵¹, hospedaje que sirvió de asilo y hogar para muchos pintores en sus excursiones al área. Pero esto no significa que no haya visitado y conocido a varios de los pintores, o al menos su obra. Muchos de ellos lograron exhibir en el Salón durante la década de 1840, cuando Cazabon también expuso. Sentimos que la influencia de este movimiento en la obra de Cazabon es muy palpable, especialmente este período temprano cuando los pintores se encontraban en plena experimentación. Muchas de sus pinturas de Trinidad, en acuarela y óleo, mantendrán durante décadas ese emocionante punto medio entre el romanticismo y el realismo. A su vuelta a Trinidad toma con interés la naturaleza de su isla, pero no reduce su representación a simple ilustración. Su visión de lugar contiene algo de esa reverencia que nos recuerda a Rousseau.

Cañaverales del Valle de Macqueripe (Fig. 74) es una acuarela realizada en 1849, poco después de haber regresado de Francia. El imponente cañaveral casi se traga a las dos figuras que caminan el sendero que parece adentrarles en el monte. Cazabon se encarga de representar

¹⁵⁰ SHUMMAN. M. “La escuela de Barbizón”, *Impresionismo y aire libre*, Arte Grafica Palermo, Madrid, 2013. pp. 52-53

¹⁵¹ Tras conversación y consulta con Frédérique Bourdeau, representante del Musée des peintres de Barbizon, mediante correo electrónico, agosto 2016.

la diferencia entre la vegetación de la escena, las distintas palmeras y arbustos, atento a la diversidad de colores en el campo tropical. Pero el cañaveral domina la composición como los robles de Rousseau. En *Gran Roble, Bosque de Fontainebleau* (Fig. 75) el inmenso árbol y los arbustos que le rodean prácticamente se tragan la figura vestida de azul. Los intensos colores ocre nos informan de la cálida luz de una tarde otoñal. Las pincelas gruesas y rápidas transmiten la tosquedad del campo sin caer en la necesidad de la descripción minuciosa. Cazabon mantendrá el detalle de los elementos de su paisaje trinitense, pero su acercamiento a la luz y los colores quedará informado por esta época de aprendizaje.



Fig. 74 M.J. Cazabon.
Cañaverales del Valle de Macqueripe, 1849.
 Acuarela.
 Colección de William Burnley, Reino Unido.



Fig. 75 T. Rousseau. *Gran Roble, Bosque de Fontainebleau*, 1839.
 Óleo sobre lienzo. Saint Louis Art
 Museum, St. Louis

3.2. Cazabon y la presencia de Corot en las exhibiciones de la década de 1840

Ya que hemos expuesto la influencia de ese *juste milieu* del paisaje sobre la obra futura de Cazabon, ahora nos toca explorar las ocasiones en las cuales expuso en el Salón de París durante sus once años en Europa y qué nos pueden decir de su desarrollo artístico. Ya mencionamos que Cazabon no aparece registrado en la École, pero hemos identificado a quienes pudieron ser sus primeros tutores. MacLean llevó a cabo las primeras investigaciones biográficas de Cazabon y recogió sus participaciones en el Salón. Su primera aparición en el catálogo de esta exposición oficial fue en marzo de 1839 con una pintura, *Retrato de un hombre*, donde aparece solo como Cazabon.¹⁵² Ese año el Gobierno de Francia le compra un cuadro destinado a la capilla del Hospice de Montignac, una *Asunción de la Virgen*, por 600 francos.¹⁵³ Es la única pintura de tema religioso que le conocemos. Pudo haber sido realizada bajo la supervisión y el aliento de Drolling, quien a su vez pudo haber servido como contacto para una comisión como esta (si fue una comisión). O bien, el ser estudiante de un pintor neoclásico tan celebrado en su momento pudo haberle proporcionado ciertos encuentros y contactos con personas dentro de las instituciones del país, que a otros jóvenes pintores se les hubiera hecho difícil alcanzar. También esta compra muestra el rápido desarrollo de su destreza y calidad pictórica.

No vuelve a exponer en el Salón en tres años. Hace una corta visita a Trinidad en 1840, pero ya el año siguiente se encuentra estudiando en Italia. Como ya comentamos anteriormente, Italia era una parada común, casi obligatoria, para jóvenes artistas recibiendo una educación tradicional. Todos sus maestros pasaron temporadas en el país mediterráneo, donde el paisaje adornado de ruinas era considerado como el idóneo para la práctica. En el siglo XVIII en Italia la pintura vedutista era la norma a la hora del paisaje, obras de gran formato y en gran detalle de vistas urbanas. Uno de sus exponentes más conocidos fue Canaletto (1697-1768). Gozaron

¹⁵² MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 31

¹⁵³ Ibid., p. 20

de gran éxito en ventas entre los turistas nortños, por su atractivo de *souvenirs* de las ciudades visitadas. Hacia principios y mediados del siglo XIX, había una gran cantidad de pintores ingleses y franceses trabajando en Italia, entre ellos Camille Corot cuya obra tuvo una relación personal y fuerte con el paisaje italiano. En el Salón de 1839, este expuso dos paisajes italianos, entre ellos *Paisaje con lago y barquero* (Fig. 76). La pintura muestra a un barquero acomodando su bote en la orilla del lago al final del día. Su compañero de trabajo parece esperarlo detrás de unas rocas. La temática y su representación poseen un tono romántico que nos recuerda a *Paisaje con arador* de Rousseau, aunque su acabado más pulido, su pincelada lisa, era más del agrado de los miembros del jurado del Salón. Los tonos amarillos, anaranjados y lilas logran el efecto de la luz del atardecer, reflejado sobre las hojas y el campo. El verde brillante de la hierba en primer plano le aporta unos puntos de contraste a la composición. Corot ya conocía muy bien al grupo de Barbizón y se le podía encontrar en los campos del lugar; su obra durante esa época oscila entre el naturalismo y el romanticismo.



Fig. 76 C. Corot. *Paisaje con lago y barquero*, 1839.
Óleo sobre lienzo. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Consideramos que la obra de Corot en la escena artística de 1840 tuvo una influencia en la trayectoria de Cazabon. Fue una presencia que coincidía con las exposiciones del trinitense y a

quien sin duda conocía. Camille

Corot (1796-1875) se inició en el arte algo tarde, tras enfrentarse a sus padres quienes querían que trabajara en el negocio familiar de textiles. A los 26 años, tomó la pintura como su profesión. Fue discípulo de dos respetados paisajistas, Achille-Etna Michallon y Edouard

Bertin, a su vez discípulos de Valenciennes.¹⁵⁴ Al mudarse a París, ya mostraba un marcado interés por el paisaje en sus dibujos de la ciudad y sus alrededores, practicaba el ejercicio al aire libre y los mismos llevaban la marca de la instrucción de Valenciennes. En 1825 hace su primer viaje a Italia, pasando los siguientes tres años allí. Sería una experiencia formativa, que le marcaría el resto de su vida. A su vuelta en 1828, realizaría varias composiciones para el Salón basadas en sus bocetos italianos. Corot quedó transfigurado por la luz mediterránea e infundía sus lienzos con gran naturalismo, deseando presentar la luz y sus efectos de una manera sutil y efectiva. El cielo de su obra *La Cervera: la campiña romana* (Fig.77) muestra un naturalismo dinámico que recuerda a la obra de Constable, que debió conocer en el Salón de 1824. La carreta, los bueyes y las figuras continúan sus caminos bajo la inminente lluvia que se acerca. Aquí su paleta de colores va adquiriendo las tonalidades sobrias que le



Fig. 77 C. Corot. *La Cervera: la campiña romana*, 1826-27.
Óleo sobre lienzo. Kunsthau Zürich, Zürich.

caracterizaría. Esta inclinación naturalista en el paisaje la continuaría trabajando durante los primeros años de la década de 1830 con sus visitas a Barbizón. Uniéndose con aquellos para quienes el género del paisaje representaba “un campo sin defensa, ignorado por los custodios de una doctrina agotada (la Academia).”¹⁵⁵

Entablaría amistad con Rousseau, Millet y Daubigny, y se convertiría en uno de sus nombres más representativos del grupo. Vuelve a Italia en 1834. En 1835, exhibe en el Salón un lienzo bíblico, *Agar en el desierto* (1835, Metropolitan Museum of Art, Nueva York). La escena se desenvuelve en un paisaje árido, tomado de sus bocetos italianos, tratado con tal

¹⁵⁴ WISSMAN, F.E. “Del paisaje histórico al paisaje lírico”, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 177

¹⁵⁵ MURPHY, A. *Return to Nature*, Museo de Arte de la Prefectura de Yamanashi, Kofu, 1998, p. 21

naturalismo que el ángel que se acerca por los cielos para rescatar a Agar y su hijo parece fuera de lugar. Esa obra le valdría un éxito entre los críticos que no volvería a disfrutar en los próximos años. Corot se mantendría exponiendo constantemente en el Salón, llamando la atención de jóvenes artistas y críticos progresivos. Champfleury escribió, casi un eco de John Constable, de los días de Corot caminando senderos, montes y barrancos mientras sus colegas paisajistas realizan obras de la naturaleza en estudios “al lado del ministerio y junto a diputados.”¹⁵⁶ En 1847, lo describe como “el único paisajista francés”.¹⁵⁷ En 1846, Corot recibió la Legión de Honor y dos años más tarde recibió una medalla en el Salón. Su estilo se tornaba algo más romántico, y su paleta de colores empalideció, y hacia mediados de 1850 mezclaba temas mitológicos con escenarios campesinos europeos. Logrando, en su propio estilo, un balance entre lo neoclásico y lo realista. La naturaleza en muchos de estos paisajes tardíos parece disolverse en una niebla de poesía, los tonos apagados otorgándole una cualidad de ensueño. Corot tendría una influencia importante sobre los jóvenes impresionistas. Tanto Camille Pissarro, Alfred Sisley y Berthe Morisot recibieron su instrucción.

El estilo de Corot durante 1830 y 1840 pudo haber impresionado a un joven Cazabon, y su trayectoria haberlo inspirado a viajar por el continente. Cazabon pasó alrededor de un año en Italia, hasta 1842. Vuelve a vender otra obra ese mismo año, *Paisaje colonial*, por 1.200 francos en París. Un precio mayor a la media para un pintor relativamente desconocido, como escribe MacLean.¹⁵⁸ Desafortunadamente no conocemos a qué paisaje se refiere el título, en sí bastante ambiguo. La temática y estética de lo colonial/exótico estaba llamando la atención del público de mediados de la centuria, una moda que complementaría con el Orientalismo de pintores como Jean-Léon Gérôme. Paisajes de las colonias caribeñas ciertamente hubieran llamado la atención de compradores en París, de los nuevos burgueses y de aquellos que

¹⁵⁶ POMAREDE, V. “Corot: el hombre y su obra”, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 48

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 20

tuvieran posesiones en el Caribe o lo hubieran visitado. Cazabon mismo hubiera sido considerado exótico por su lugar de nacimiento, su físico y su ascendencia criolla interracial.

El año 1843 lo vio casándose con una mujer francesa llamada Louise Rosalie Trolard. Este parece haber sido un matrimonio estable, Louise permanecerá con Cazabon hasta su muerte en 1885. Ella le llamaba cariñosamente en patois *ma jen piti neg*, ‘mi dulce niño negro.’¹⁵⁹ Esta es una de las pocas referencias directas que se conocen sobre el físico de Cazabon, ya que tampoco se ha conservado ni se ha encontrado algún retrato suyo. Otra descripción que se conserva lo describe como un hombre baja estatura y de tez cobriza.¹⁶⁰ La falta de documentación personal de la familia Cazabon-Trolard dificulta visualizar cómo era su vida en París como una familia interracial. París era hogar para una gran población libre negra y de color, aunque las libertades que disfrutaron durante los años de la Revolución de 1789 fueron coartadas con el gobierno de Napoleón Bonaparte, quien reintrodujo la esclavitud a los territorios franceses en 1802.¹⁶¹ En la capital metropolitana se establecieron políticas de segregación, para vivir en sectores blancos parisinos, las familias negras tenían que solicitar permisos del gobierno. La abolición definitiva en Francia se daría en 1848, así que durante la estadía de Cazabon en el país la esclavitud era legal mientras que su isla pasaba por el período de aprendizaje postemancipación. Si bien tanto Cazabon como su familia pudieron haber recibido gran discriminación y experimentado tensiones raciales en algunos círculos, no hay duda de que Cazabon no lo vio como suficiente obstáculo para integrarse en la escena artística parisina, como evidencia su instrucción y su participación en el Salón. Como artista educado, proveniente de una familia criolla de ascendencia francesa, formó parte de un activo sector negro en la Francia de mediados del siglo XIX, compuesto de intelectuales, escritores y artistas.

¹⁵⁹ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 26

¹⁶⁰ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 10

¹⁶¹ FABRE, M. *From Harlem to Paris*, University of Illinois Press, Champaign, 1993, p. 10



Fig. 78 C. Daubigny. *Environs de Choisy-le-Roi*, 1843.
Litografía. Museum of Fine Arts, San Francisco.

Exhibe en el Salón de 1843 también con dos paisajes: *Vue prise près de Génes* y *Vue prise près Pausilippe, golfe de Naples* ¹⁶² Aparece en el catálogo como Michel J. Cazabon. La primera pintura podría ser la misma referenciada en la entrada del *Dictionnaire historique des peintres*. La vista del golfo de Nápoles bien pudo

haber sido realizada en París, a modo de *souvenir* como estaba produciendo Corot para esa época. El jurado ese año fue muy selectivo, escogiendo solo 1.397 obras, reduciendo la cantidad de obras expuestas un 25% en comparación con los pasados dos años. ¹⁶³ *La destrucción de Sodoma* de Corot fue rechazada, pero exhibió dos paisajes: *Atardecer* y *Muchachas bañándose*. ¹⁶⁴ Charles Daubigny pudo exponer un paisaje, *Environs de Choisy-le-Roi* (Fig.78). La pintura se ha perdido, pero se conservan grabados como este del Museo de Bellas Artes de San Francisco. En él se aprecia una vista de un río, rodeado por frondosa vegetación. Un pastor descansa a la orilla mientras su rebaño pasta entre los árboles del fondo. El tema y los elementos de la composición van muy a la par con los intereses de los pintores de Barbizón, aunque con el grabado no se puede aventurar sobre los colores.

En 1844, el matrimonio Cazabon tiene a su primera hija, Rose Alexandrine, y al año siguiente a su único niño, Louis Michel. El Salón de ese año vio la presentación de *Une marine* y dos paisajes de la comunidad de Corbeil, Francia. ¹⁶⁵ Aparece en este catálogo como Michel J. Cazabon. Alguno de estos últimos podría ser la *Vue prise à Corbeil*, que aparece en el

¹⁶² MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 31

¹⁶³ HALLAM, J.S. « Paris Salon Exhibitions: 1667-1880: Salon 1843 », Pacific Lutheran University. Web. (Consultado 12/01/2018)

¹⁶⁴ POMAREDE, V. “Cronología”, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 308

¹⁶⁵ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 31

Dictionnaire historique des peintres. Corot logró exponer *La destrucción de Sodoma*, con una composición editada tras su rechazo en el Salón del año anterior, *Recuerdo de Toscana* y *El Concierto* (Musée Condé, Chantilly). Millet hizo su debut con una pintura de una lechera, que no ha sido identificada.¹⁶⁶ El joven Gustave Courbet también debutó con un autorretrato.¹⁶⁷

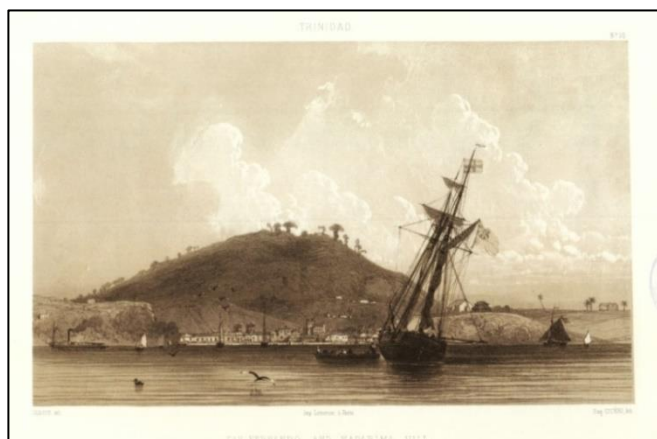


Fig. 79 M.J. Cazabon. *San Fernando and Naparima Hill*, 1851. Grabado, reproducción de 1984. Fondos Biblioteca Hispanica, Madrid.

Díaz de la Peña exhibe un retrato en el Salón de 1845. Corot presenta un paisaje y dos pinturas de temática mitológica: *Dafnis y Cloe* y *Homero y los pastores* (Musée de Beaux-Arts, Sant-Lô).¹⁶⁸ A Cazabon el jurado le acepta una vista de Trinidad; *Vue Morne Jaillet et San Fernando*,

Naparima, île de la Trinidad.¹⁶⁹ Aparece en el catálogo de este año como Michel Cazabon. No estamos seguros sobre qué pintura o vista pudo haber sido. MacLean hace un comentario en su biografía donde propone que Cazabon pudo haberse referido al Monte Naparima como Monte Jaillet en el pueblo de San Fernando, en honor al comerciante de color Jean-Baptiste Jaillet.¹⁷⁰ Un grabado del álbum que Cazabon realizaría en 1851 nos puede dar una idea del paisaje que trabajó para el Salón. *San Fernando y Monte Naparima* (Fig. 79) es una vista del pueblo de San Fernando y la montaña alrededor de la cual se desarrolló. La perspectiva es tomada desde mar adentro, los edificios formando una diminuta línea en la falda de la montaña, la cual se eleva suavemente sobre el horizonte. Varios botes pueblan el agua, en el más cercano, dos mástiles. Cazabon aquí muestra su instrucción con Morel-Fatio en una representación llena de

¹⁶⁶ HALLAM, J.S. «Paris Salon Exhibitions: 1667-1880: Salon 1844», Pacific Lutheran University. Web. (Consultado 12/01/2018)

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ POMAREDE, V. “Cronología”, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 308

¹⁶⁹ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 31

¹⁷⁰ Ibid., p.20

detalles, mientras que la silueta de la montaña parece disolverse junto al cielo, un aspecto que nos recuerda a los bosques de Corot.

En marzo de 1846, el Salón exhibe dos paisajes de Cazabon : *Vue prise aux environs de Naples, au bas du Pausilippe* y *Plage de Luques, Calvados*.¹⁷¹ Otro paisaje italiano, posiblemente realizado durante su segundo viaje a Italia en 1845; y otra vista costera del norte francés. Esta vez vuelve aparecer en el catálogo como



Fig. 80 C. Corot.

Vue prise dans la forêt de Fontainebleau, 1846.
Óleo sobre lienzo. Museum of Fine Arts, Boston.

Michel J. Cazabon. Troyon envió un paisaje de Barbizón, *Coupe de bois*, y Corot un paisaje de Fontainebleau (Fig. 80). *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau* es un paisaje aún muy realista. Los árboles y las vacas que se acercan a beber al charco están preciosamente representados con un naturalismo definido. La luz y tono en que Corot ha envuelto la escena no tiene pretensiones románticas o de idealización. Posee un aire que tendrán varias de las acuarelas de Cazabon de 1849-1850.

Su última exhibición en el Salón de París fue en 1847, identificado en el catálogo como Michel J. Cazabon, y con tres pinturas: *Plage de Calvados* (Fig. 61), *Vue près de Poissy* y *Petit fort dans la Méditerranée*. La vista de Calvado la discutimos anteriormente. Corot envió cuatro obras, de las cuales solo dos paisajes: *Pastor jugando con una cabra* y *Pescador al atardecer*, ambos en paradero desconocido.¹⁷² Millet con una temática mitológica, *Edipo bajado del árbol*, 1846.¹⁷³ Desafortunadamente, hasta el momento, ninguna de estas obras

¹⁷¹ Ibid., p.31

¹⁷² POMAREDE, V. « Cronología », *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005, p. 309

¹⁷³ HALLAM, J.S. « Paris Salon Exhibitions: 1667-1880: Salon 1847 » Pacific Lutheran University. Web. (Consultado 12/01/2018)

encontradas en los catálogos del Salón, estos paisajes europeos por Cazabon, ha sido identificada. Si algunas aún se conservan, deben estar en colecciones privadas, y hasta donde conocemos, no han resurgido en el mercado de las subastas.

El alba de 1848 trajo consigo una revolución social en Francia. La insatisfacción y desilusión con el gobierno de Luis Felipe, el cual en los últimos años de la década se asemejaba más al de su predecesor, con la supresión del derecho de reunión en 1846. El abismo económico entre la clase burguesa y la clase trabajadora creció marcadamente durante este período. Intelectuales, estudiantes y trabajadores saldrían a la calle en febrero de 1848 a protestar por la crisis económica y el conservadurismo del gobierno, a promover reformas sociales para combatir el desempleo y la crisis industrial. Luis Felipe se vio obligado a abdicar y se proclamó la Segunda República. El gobierno provisional vería grandes choques entre las clases y la influencia de un creciente movimiento socialista. Las elecciones convocadas ese año, bajo sufragio universal masculino, convertirían a Luis Napoleón, sobrino de Napoleón Bonaparte, en presidente del país. La vida de la Segunda República sería corta, finalizando con un golpe de estado por el propio jefe de estado. El Segundo Imperio sería formalizado en noviembre de 1852. En retrospectiva el reinado de Luis Felipe se puede ver como un mismo *juste milieu*, un punto medio, flanqueado por dos revoluciones en su génesis y final, 1830 y 1848 respectivamente. Los efectos de la revolución de 1848 se verían reflejados en las artes, las tendencias socialistas entre las clases trabajadoras e intelectuales promoverían el giro hacia un mayor realismo entre la producción de jóvenes artistas.

El jurado del Salón de 1848 fue suprimido, resultando en la exposición de 5.180 obras, como aparecen en el catálogo.¹⁷⁴ Corot expuso nueve paisajes, entre ellos *El baño del pastor* y *Cabrero italiano*. No sabemos si Cazabon estuvo en París para la exhibición.

¹⁷⁴ HALLAM, J.S. « Paris Salon Exhibitions: 1667-1880: Salon 1848 », Pacific Lutheran University. Web. (Consultado 12/01/2018)

La inestabilidad política en Francia y la muerte de su madre, Rose Debonne, ese mismo año, pudieron haber motivado a Cazabon a volver a Trinidad. Dejó a su pequeña familia en París para atender los asuntos de herencia con sus hermanos y establecerse económicamente como artista antes de buscarlos. No pierde tiempo y abre a su llegada un estudio en el número 58 de George St., en Puerto España, anunciándose como paisajista.¹⁷⁵ La década siguiente sería el período más productivo de su carrera, sus lienzos y acuarelas demostrarían la habilidad y las referencias cultivadas durante su década en Europa.

3.3. *Una consideración de la influencia de Thomas Couture en la obra y teoría artística de Oller (1858-1860).*

Hacia el verano de 1858, llega por primera vez a París Francisco Oller. Unos cinco años atrás había dejado Madrid, donde tuvo su primera experiencia formal en instrucción artística en la Academia de San Fernando. Ahora con veinticinco años y con un bagaje artístico y laboral considerable para un joven pintor del Caribe, emprende una nueva fase de instrucción. Estos próximos siete años serán sumamente importantes para el desarrollo vital y artístico de Oller. Entra en el sistema de instrucción francesa, pasa por tres talleres importantísimos en el desarrollo del realismo y el impresionismo. Los Salones, que ahora vuelven a su calendario bianual a partir de 1858, serán el escenario de grandes debates artísticos.

Nos parece que en la historiografía de Oller se ha tendido a poner mayor énfasis en la relación de amistad entre él y un grupo de jóvenes pintores, que serán conocidos como los impresionistas, y las influencias que sus experimentaciones artísticas tuvieron sobre Oller. Es innegable la presencia y las influencias de personas como Camille Pissarro en su obra, y reflexionaremos sobre ello en esta sección y en el capítulo IV. Sin embargo, encontramos que este énfasis tiende a robarle importancia a la impresión que dejó en Oller su tiempo en los talleres de Thomas Couture y Gustave Courbet, al igual que su exposición a las obras de la Escuela de Barbizón que demandaban la atención del público en el Salón, y eran sujetos

¹⁷⁵ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p.21

importantes en la crítica del momento. Son estas impresiones y enseñanzas las que manifiestan con mayor confianza en la mayoría de obra de Oller, en Europa y Puerto Rico, que informan en gran medida el naturalismo y/o realismo con el que tratará distintos temas. Los historiadores Albert Boime y Petra t.D. Chu han sido hasta ahora la excepción a la regla, el primero señalando la influencia de Couture en la pedagogía practicada por Oller y la segunda haciendo un acercamiento a la influencia de Courbet en la filosofía artística del puertorriqueño.

Este afán de obviar o hacer empuqueñecer las influencias de Couture especialmente, puede que salga del interés de presentar a Oller como un pintor de vanguardia a la par con los impresionistas. Algo parecido al énfasis en su posible relación de estudiante con Madrazo, mientras se ignora que sí fue alumno de Pérez Villaamil. No es que Oller no esté a la par con los impresionistas, discutiremos las obras que surgen de este encuentro, sino que sus preocupaciones e intereses en la pintura son distintos a los del colectivo. Oller llegó a crear piezas impresionistas, pero el estilo no define su obra. Con esto establecido, presentamos a Couture en el contexto en el que Oller lo encuentra en 1858.

Thomas Couture (1815-1879) es reconocido como su primer maestro en París. Delgado Mercado lo identifica como su primer tutor, y localiza a Oller en su taller poco después de arribar a Francia.¹⁷⁶ Aunque en su biografía de 1983 menciona las participaciones de Oller en las Exposiciones de Bellas Artes en Madrid a finales de la década de 1870 y principios de 1880, Delgado Mercado no presenta cómo Oller se identificaba en estos catálogos. Hemos encontrado a Oller identificado como “discípulo de M. G. Courbet y M. T. Couture” (Fig. 161) en el catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878 con su obra *El Coronel Contreras en Treviño*.¹⁷⁷ Mientras que en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 en Madrid, Oller expone dos cuadros y se identifica como “discípulo de Mr.

¹⁷⁶ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 20

¹⁷⁷ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Tipografía Estereotipia Perojo, Madrid, 1878, p. 60

Couture”¹⁷⁸ Discutiremos esta segunda estadía de Oller en España en el capítulo IV, pero nos parece pertinente a esta discusión presentar estas entradas de catálogos oficiales de exposiciones. Consideramos importantes estos detalles ya que muestran la vertiente artística a la que Oller parece afiliarse de manera pública en esos momentos, un período ya maduro en su carrera. Lo encontramos reconociendo a Couture como su maestro 20 y 22 años después, respectivamente, de haber entrado a su estudio. Para esta época el nombre de Couture ya no tenía el prestigio de hacía dos décadas, tras largos años de trabajo infructuoso con el gobierno del Segundo Imperio. Aunque cuando llegó a su taller en 1858, era todo lo contrario.

Tras la exhibición y explosiva recepción de sus *Romanos de la decadencia* (1847, Musée d’Orsay, París), en el Salón de 1847, Couture se consagró con la crítica y el futuro gobierno de Luis Napoleón, quien le haría importantes comisiones. El lugar de Couture dentro de la cultura visual de París se vería reforzado con una segunda exposición de *Romanos*, junto a su *Halconero* en la Feria Universal de París en 1855.¹⁷⁹ Gran parte del éxito del *Romanos de la Decadencia* fue su peculiar realismo alegórico, su intento de revitalizar el género de pintura de historia. Esta inmensa obra, que mide unos 472 cm por 772 cm, representa una orgía romana en acción. El primer y segundo plano están repletos de figuras, en distintos estados de desnudez y embriaguez, conversan, bailan, trepan algunas de las estoicas estatuas que los rodean. Una de las figuras más llamativas nos da la espalda en un exquisito *contraposto* y levanta su copa como saludando a la estatua central en el fondo. Los ondulantes cuerpos y la suntuosa decadencia en la que se regodean contrasta fuertemente con el espacio que habitan, la marcada geometría de ese austero patio, sus columnas, cornisas, y las seis impasibles e inmensas estatuas blancas que los observan. Casi nos podemos aventurar a un análisis simplificado de dos estilos en batalla, la rectitud neoclásica promulgada por la Academia y el romanticismo dramático de

¹⁷⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Manuel Tello, Impresor de Cámara, Madrid, p. 98.

¹⁷⁹ BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 39

Delacroix. La figura en el centro de la composición, una mujer vestida de blanco reclinada sobre un hombre sentado mira con letargo al espectador con ojos exhaustos y desenfocados, haciéndonos conscientes de otras figuras en similares condiciones. La fiesta y el consumo de vino empezaron hace tiempo. Couture no buscaba hacer un comentario sobre estas actividades en la antigua Roma, más bien posa su crítica sobre la decadencia y corrupción en la que se había sumido la Monarquía de Julio y la corte de Luis Felipe, asediada por escándalos desde sus comienzos. Así fue leída por los críticos del Salón, la reseña de la exposición del periódico *La Réforme* rápido señaló el lienzo de Couture como un comentario velado sobre la monarquía.¹⁸⁰

Una crítica como esta en la cúspide de las tensiones que llevarán a la Revolución de 1848, que a su vez avicinará el Segundo Imperio con Napoleón III, lo convierte en uno de los pintores más reconocidos en Francia. En las décadas de 1850 y 1860, Couture estará recibiendo importantes comisiones del nuevo gobierno. Esta obra es también un fantástico ejemplo del estilo ecléctico de Couture, un pintor que parece desafiar los movimientos artísticos de su época. A veces identificado como un pintor académico, o perteneciente al *juste milieu* y sus pinturas calificadas como *pompier*, Couture es recordado más por haber sido maestro de Édouard Manet que por su propia obra. Boime dedicó tiempo y varias publicaciones a la exploración de la figura de Couture en la historia del arte francés. Lo describe elocuentemente como un artista que luchó tortuosamente contra sus propios instintos.¹⁸¹ Couture representa esa contradicción que describe Boime, una confusión acaecida por el intento de reconciliar lo conservador y lo vanguardista en un estilo o en una pieza, algo que acosó también a otros artistas del *juste milieu*. Mantener el espíritu clásico y moral asociado a la Academia y su instrucción, pero también reaccionar a lo contemporáneo y expresar sus

¹⁸⁰ BEZUCHA, R.J. "An introduction to the history", *The Art of the July Monarchy*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, p. 46

¹⁸¹ BOIME, A. "Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-century France", *The Art Bulletin* Vol. 51, Núm. 1, Marzo 1969, p. 48. Web. (Consultado 12/06/2017)

ansiedades ante la sociedad moderna.¹⁸² Couture era un gran maestro técnico, su estilo en ese sentido muestra su propia instrucción e interés en el arte académico, pero también desea representar el mundo que lo rodea y lo hace con un característico naturalismo que le aporta un peculiar efecto a sus pinturas de historia y alegoría. Se podría describir como un efecto teatral, pero una teatralidad muy humana. Encontramos en Couture a un pintor con un pie puesto en los dos mundos, el clasicismo y el realismo. En *Romanos de la Decadencia* se aprecia su instrucción oficial, su dominio del dibujo, su obvio conocimiento de la arquitectura y escultura grecolatina. Es una pintura de historia, más allá de la temática, esto queda expresado en sus dimensiones. Pero el tratamiento de sus figuras es sumamente natural, sin la cualidad plástica que a veces distrae en composiciones académicas o neoclásicas. Sus caras llevan facciones reconocibles, con poco o nada de la cualidad idealizada que es tan fácil reconocer en la pintura académica. Esta cualidad sin duda facilitó la lectura política de *Romanos*.

Tras el éxito de 1847, recibe al año siguiente una significativa comisión por parte del entonces director de la Academia, Charles Blanc. Esta pieza debía ser una pintura de historia de fuerte apelación patriota que enalteciera los orígenes revolucionarios de la Segunda República, vinculando el nuevo gobierno con los valores de la Revolución de 1789. La comisión de la pieza salió directo de Blanc a Couture, y la misma estaba destinada a ser expuesta en la Asamblea Nacional, lo que indica la alta estima que gozaba Couture y su producción artística en esos momentos.¹⁸³ Couture produce *El alistamiento de los voluntarios de 1792*. La obra nunca fue completada y se conservan dos estudios, en ambos aparece su combinación de clasicismo y naturalismo. En el primer estudio *El alistamiento de los voluntarios de 1792* (Fig. 81), la composición mejor lograda de las dos, encontramos una organización piramidal, con un gran friso de dinámicas figuras y caballos trabajados con gran naturalismo. Unos cañoneros empujan la base de un gran cañón dorado, sus cuerpos están

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

representados con gran cuidado anatómico. Igual atención se le ha prestado a la vestimenta contemporánea de las figuras, tanto de los civiles como de los voluntarios. Las caras más trabajadas presentan mayor individualidad. La parte superior de la composición la ocupa una plataforma, a la cual aparentan subir los voluntarios para enlistarse en el escritorio localizado en el centro. Couture se acerca a la temática desde lo alegórico, para ello recurre a la figura semi-desnuda sentada sobre la carreta del cañón, cuya cara inacabada parece mirar al espectador. ¿Es ella Marianne, la Libertad? Boime identifica además dos figuras quietas en el centro de la composición, en contraste con el movimiento que las rodea, y las identifica como ‘Promesas’.¹⁸⁴ ¿Promesas de paz tras la revolución? ¿Promesas de una heroica acción? Estas figuras resaltan y distraen, al tratar de integrar estas figuras alegóricas a una composición sumamente ocupada, llena de naturalidad, resultan fuera de lugar. Nos trae a la mente *La libertad dirigiendo al pueblo* (1830, Musée du Louvre, París) de Eugène Delacroix, quien trabajó un concepto sumamente similar con una composición mucho más efectiva. Posiblemente por su enfoque en la idea, limitando la cantidad de figuras en la composición y dejando que su Libertad tomará el dominio de la composición.



Fig. 81 T. Couture.
Estudio para *El alistamiento de los voluntarios de 1792*, c. 1848-49.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada.

Cuando Oller llega al estudio de Couture diez años después, su nuevo maestro se encontraba trabajando con otra importante comisión oficial provista por el mismo

¹⁸⁴ Ibid., p. 49

superintendente de las Bellas Artes, Émilien de Nieuwerkerke.¹⁸⁵ Esta vez era *El bautismo del príncipe del Imperio*, para la familia de Napoleón III, quienes en 1856 recibieron a su heredero y ese mismo año se contrató a Couture. El pintor fue una de las pocas personas no oficiales permitidas en el bautismo del nuevo bebé Napoleón.¹⁸⁶ La confianza de tanpreciado encargo resalta la posición de Couture como artista en el Segundo Imperio. Se le permitió hacer bocetos en persona de la familia imperial, y coordinó varias citas con la Emperatriz y su equipo para retratarlos y realizar bocetos para la composición.¹⁸⁷ En esta pieza, como podemos apreciar en un estudio (Fig. 82), vemos algo similar a *El alistamiento*, esa mezcla entre lo real y lo clásico. Divide el primer plano, al centro encontramos a la Emperatriz orando de rodillas, detrás de ella a la izquierda, Couture posiciona a Luis Napoleón con varios dignatarios, mientras en la derecha se localiza el altar, los obispos franceses y oficiales papales. Sobre ellos, dando su bendición a la familia, un Napoleón I idealizado y acompañado por un águila imperial. El naturalismo con el que Couture logró las figuras, el realismo con el que logra la arquitectura del espacio, se ve confrontado por una cuasi divina aparición napoleónica. A pesar de haber decidido y desarrollado la composición final, la pieza no se terminó. Couture culpó a los cambios de política interna por su tardanza en completar estas comisiones, y en parte se entiende que su atraso fue causa de la ruptura de su relación con el gobierno en la década de 1860.

¹⁸⁵ Ibid., p. 50

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.



Fig. 82 T. Couture.
Estudio para *El bautismo del príncipe del Imperio*, c.1856.
Óleo sobre lienzo. Musée National du Château de Compiègne.

Traemos estas piezas a la discusión porque nos parecen buenos ejemplos de la teoría artística de Couture, expresan ese deseo del pintor de trabajar pinturas de historia con relevancia al mundo contemporáneo. Algo que también veremos en cierto grado en Oller. Las obras también complementan lo que él mismo presenta en su *Méthode et entretiens d'atelier*, un texto pedagógico en el que desarrolla y articula sus métodos y enseñanzas, teorías de arte, y reflexiones sobre el arte moderno. Fue publicado en 1867 y tuvo considerable difusión en Europa, siendo traducido al inglés en 1879 bajo el título *Conversations on Art Methods*. Es un libro que Oller tuvo que conocer y nos permite acercarnos a lo que escuchó y aprendió en el estudio de Couture. Leyendo *Méthode* y los escritos conservados de Oller se sienten los ecos de esta experiencia. Tomaremos esta oportunidad para explorar la influencia de estos dos años en el taller de Couture, el cual cerró en abril de 1860¹⁸⁸, a través de la lectura de los documentos conservados. Albert Boime hizo un acercamiento a este tipo de estudio en su artículo ‘Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX’, pero solo exploró las similitudes entre las instrucciones técnicas que provee Couture en su manual y las que presenta Oller en su propio texto pedagógico sobre dibujo y perspectiva titulado *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza, elementos de perspectivas al alcance de todos*, realizado para su primera

¹⁸⁸ BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.39

academia en 1869 y publicado con mayor alcance en 1895. Pero nos parece que no consideró la filosofía de arte que compartió Couture en su libro, y la que expresa Oller en cartas y discursos posteriores.

En *Méthode et entretiens d'atelier*, Couture busca articular una reconciliación entre la instrucción académica y una perspectiva moderna. Enfatiza la importancia del dibujo, pero no menoscaba la del color. En el texto admira la habilidad de Tiziano y Veronés como coloristas, resalta la importancia del color para proveer emoción, más controlar la luz en las composiciones. Instruye a sus lectores a siempre tomar siempre inspiración y dirección de la naturaleza, y a “dibujar mañana y noche para ejercitar sus ojos y lograr una mano segura”¹⁸⁹ antes de darse a la pintura. Aconseja siempre cargar con una libreta para dibujar, buscando la belleza, las poses naturales, evitando la fealdad, pero desarrollando “la costumbre de representar con exactitud.”¹⁹⁰ Recomienda a los jóvenes pintores instruirse y cultivarse intelectualmente con buena literatura, tanto antigua como francesa. Un buen pintor necesita un bagaje cultural completo, con manejo de la obra de Homero, Virgilio, Shakespeare, Molière, Cervantes, y Bernardin de Saint-Pierre.¹⁹¹ Pero no solo ensalza la instrucción literaria, busca en su capítulo 6 ‘Introducción al arte avanzado’ cultivar el ojo del artista a través de la contemplación de la belleza natural, encontrar lo sublime y digno en la figura de un hombre como Shakespeare lo haría.¹⁹² Reconocer ese ojo en las obras de Rafael, Miguel Ángel, Rubens, Tiziano y Rembrandt, e igualmente cultivarse con la contemplación de las obras de estos maestros, pues en ello se encuentra “el dominio de la verdad.”¹⁹³ Oller hace una expresión sobre el ojo educado del pintor que creemos encapsula gran parte de la instrucción que promueve Couture, esa instrucción basada en el dibujo y la contemplación. En una carta de 1893 a Amparo Fernández, una discípula suya, este le escribe: “La vista educada del pintor

¹⁸⁹ COUTURE. T. *Conversations on Art Methods*, G.P. Putman’s Sons, Nueva York, 1879, p. 5

¹⁹⁰ Ibid. p. 12

¹⁹¹ Ibid., p. 10

¹⁹² Ibid., p. 18

¹⁹³ Ibid.

debe clarificar, sea la distancia a la que perciba un objeto, las condiciones y circunstancias de éste. No caben confusiones y no puede confundir un verdadero pintor, desde el momento en que ve, ni el gato con el tigre, ni el negro con el blanco, ni el caballo con la cabra, porque las formas y contornos de cada una de esas entidades materiales difieren tan esencialmente en sus acentuaciones y coloraciones que no cabe confusión alguna para el ojo educado del pintor.”¹⁹⁴

En el capítulo 11 del libro de Couture, sobre los movimientos artísticos de los últimos 30 años, describe sus incomodidades y luchas con el romanticismo y el realismo. A los románticos los describe como esclavos de la moda, quienes criticaron injustamente las grandes obras de la Revolución y trataban de imitar a los artistas del Renacimiento.¹⁹⁵ Mientras tanto resiente a los realistas, a quienes considera por debajo de los románticos, por no respetar el legado de los grandes maestros y preferir representar una lechuga en vez del Laocoonte.¹⁹⁶ Sin embargo continúa recalcando la importancia de representar la naturaleza, lo real, y escribe cómo fomenta en sus discípulos a “familiarizarse con la naturaleza, amar su simplicidad, que entiendan sus secretos, y si la encuentran lo suficientemente encantadora, mantenerse fiel.”¹⁹⁷ Bien, esa parece ser la clave para entender el realismo de Couture, ser fiel a la naturaleza mientras sea encantadora, solo elevarla si se percibe fea o grotesca. La visión de Couture hacia la naturaleza es algo contradictoria, para él la naturaleza puede ser superior, el hombre no es capaz de admirar a la naturaleza en su absoluto porque es demasiado abrumadora. El hombre solo puede comprenderla y admirarla en detalles, en porciones, y la producción artística basada en la naturaleza no se compara a la belleza de la realidad. Pero el artista puede ser superior a la naturaleza, porque puede elevarla, o sea embellecerla. Couture escribe: “...el arte es superior a la naturaleza, porque el arte combina bellezas que podemos ver, de una manera en que la

¹⁹⁴ Cartas de F. Oller a Amparo Fernández, 1893. Recogidas en Apéndice VI de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 226

¹⁹⁵ COUTURE. T. *Conversations on Art Methods*, G.P. Putman's Sons, Nueva York, 1879, p. 101

¹⁹⁶ Ibid., p. 102.

¹⁹⁷ Ibid., p. 106

naturaleza nunca lo hace.”¹⁹⁸ Aunque hay que mencionar que el mismo Couture, con su apego a las fórmulas del pasado, gusto por lo bello, también daba espacio y alentaba a sus estudiantes a encontrar temas contemporáneos para representar, como el ferrocarril, el obrero, y espectáculos públicos.

En 1891, en el discurso de apertura de la exhibición de los trabajos de sus estudiantes de la Escuela de Dibujo, Oller se expresa sobre la naturaleza: "Hay un maestro que llama siempre a nuestra puerta y que sólo le da entrada el amante de la verdad; ese maestro, único, excelente, el que siempre se encuentra al lado del discípulo dispuesto constantemente a darle las más útiles lecciones, el maestro de todos los maestros, ese se llama, señores, la Naturaleza."¹⁹⁹ En las cartas a Amparo Fernández donde discuten las teorías artísticas de Charles Blanc, Oller se expresa en contra de la teoría de este sobre la superioridad del artista sobre la naturaleza. Le escribe a Fernández: "La naturaleza es el eterno campo de investigación del arte y de la ciencia, y mal puede existir superioridad absoluta ni relativa, si la lucha aporta aquella su mutismo e inmortalidad. Por tanto el artista que mejor la haya estudiado e interpretado con arreglo a su criterio, a su escuela o a su época, la habrá comprendido mejor, pero no por eso existirá la superioridad del artista sobre la naturaleza, ni de la naturaleza sobre el artista."²⁰⁰ En estas citas podemos reconocer el respeto de Oller por el estudio directo de la naturaleza y su importancia para la formación del artista, de una manera que nos recuerda a Couture, como a tantos paisajistas de las décadas de 1840 y 50 que buscaban inspiración en Barbizón. Pero una de las grandes diferencias entre Couture y Oller, es que este último no está interesado en elevar la naturaleza, pues no lo necesita. Podemos entrever algo de esta diferencia en esta frase por Oller, tomada de la primera carta enviada a Amparo Fernández: "...mi

¹⁹⁸ Ibid., p. 237

¹⁹⁹ Discurso de F. Oller para exposición de sus estudiantes en el Ateneo Puertorriqueño, 1891. Recogido en el Apéndice V de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 221

²⁰⁰ Cartas de F. Oller a Amparo Fernández, 1893. Recogidas en el Apéndice VI de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 223

filiación realista como pintor de la escuela moderna fundada por Courbet, de quien fui discípulo, y no crea usted jamás que el realismo de esa escuela excluya la belleza de las formas. Recuerde usted siempre al pintar lo que antes he dicho: lo artísticamente bello, para serlo, necesita ser bello y útil.”²⁰¹

En cuanto al color, Oller es sumamente elocuente en la primera carta a su discípula. Antes de expresar sus opiniones sobre el dibujo y el color, expone que ha llegado a estas conclusiones a través de sus propios estudios teóricos y práctica. Sentimos a Couture presente en su reflexión contra la visión académica de Blanc: “El dibujo y el color son los factores indispensables de la pintura: no se concibe la existencia del uno sin el otro, porque las líneas frías y mudas del dibujo nada expresarían o muy deficientemente sin el auxilio de la coloración.”²⁰² En la segunda carta, continúa: “...mis estudios teóricos y de mi práctica de muchos años... me han convencido de que no hay superioridad ni del dibujo sobre el color ni de éste sobre el dibujo. ... El dibujo no es el fundamento de la pintura, es una parte verdaderamente muy principal; como lo es también el color, y si existe antes que éste no es más que para recibir después por el color toda su perfectibilidad.”²⁰³ Esta visión armoniosa del dibujo y el color, bien expresa la fuerte influencia que tuvo este primer período en Francia, tanto en el taller de Couture y como en el de Courbet. Venegas por su parte vincula el acercamiento de Oller al color, tanto en su uso como en su teoría artística, al libro de Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* de 1839; publicación que aportó una base científica a las teorías impresionistas del color.²⁰⁴

Para terminar esta discusión, queremos hacer referencia a un aspecto de la filosofía artística de Oller que nos parece uno de los fundamentos recibidos de Couture. Como ya hemos

²⁰¹ Ibid., p. 225

²⁰² Ibid., p. 224

²⁰³ Ibid., pp. 225-226

²⁰⁴ VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis. P. 32

señalado Couture recalca en su texto la importancia de una educación clásica, literaria y artística para jóvenes pintores. No solo el mundo antiguo y la literatura, sino también la historia del arte. Además de dedicarle unas secciones del texto a pintores franceses contemporáneos de gran influencia, incluyendo a David, Gros, Prudhon, Géricault; escribe extensamente de los pintores que considera grandes maestros como Rubens, Tiziano, Rembrandt, y Veronés. Para Couture un buen pintor debe tener un considerable bagaje intelectual de arte, historia, y cultura del pasado. Oller es de la misma vertiente, a pesar de su afiliación al realismo.

Boime escribe sobre el discurso de 1903 que imparte Oller a sus estudiantes en la Escuela Normal de la Universidad de Puerto Rico, y cómo el pintor define el realismo. Señala que Oller rechaza el pasado, descarta el clasicismo y el romanticismo, porque son cosas que no tienen relevancia en el presente.²⁰⁵ Pues para Oller el pintor debe ser de su época. Esto último es cierto, Oller expone en el discurso: “El artista como el literato debe ser de la época en que vive, debe ser de su país, de su legión, si quiere ser verídico. De esa forma sus obras no serán olvidadas.”²⁰⁶ Pero nos parece que Boime descarta fácilmente el legado del pasado en la filosofía de Oller. En ese mismo discurso de la Escuela Normal, Oller hace un corto resumen del legado artístico de los antiguos egipcios, con su arte emblemático y simbólico, de los griegos y su concepción de lo ideal, la búsqueda de lo divino en el medioevo, la suntuosa decadencia del Renacimiento. Elabora cómo cada una de estas culturas representó en su arte su presente. Cierra su resumen con esta frase: “He aquí nuestro antiguo arte, que es necesario para poder realizar el nuestro.”²⁰⁷ Para Oller el conocimiento y dominio del pasado es necesario para forjar al artista del presente, de su tiempo, como así hicieron los grandes maestros del pasado. Su resumen artístico histórico nos recordó al capítulo de *Méthode* dedicado al arte antiguo egipcio y griego, y las páginas dedicadas a los maestros del Renacimiento, en especial a los

²⁰⁵BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.42

²⁰⁶ Discurso de Oller para la Escuela Normal, 1903. Recogido en el Apéndice IX de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 234

²⁰⁷ Ibid., p. 233

venecianos, así como su referencia a la literatura. Consideramos esta perspectiva un reflejo importante de Oller como maestro.

Pero según prosigue el discurso la influencia de Courbet se vuelve a hacer palpable, y surge casi en desafío con lo pronunciado anteriormente. “El arte de nuestra época debe representar, o criticar, mejor dicho, nuestros propios actos para que su fin sea provechoso. ... La fantasía artística ha pasado de moda; nuestro deber hoy es servir a la razón: es necesario que la obra artística sea concebida de tal modo que se crea que el artista no ha inventado nada y en presencia de un realismo de apariencia vulgar, se comprenda en esa misma vulgaridad aparente, una profunda observación. Ese es nuestro verdadero arte. ... ¿Qué nos importa a nosotros, ciudadanos honrados de este siglo, la muerte de Cleopatra?”²⁰⁸

Esta dualidad, el valor por la instrucción y el conocimiento del pasado seguido por el llamado a ignorarlo completamente nos parece muy interesante con relación a las influencias de Oller. Nos recuerda esa confusión de Couture, con un pie en ambos mundos, entre lo clásico y lo moderno. Los textos, discursos, las cartas conservadas de Oller demuestran su erudición y la influencia de esta en su propia pedagogía, pero también vislumbran esa ansiedad por responder a la modernidad. Parece canalizar también a Courbet, quien expresa en el prefacio del catálogo de su exhibición individual de 1855: “He estudiado el arte de los antiguos y el arte de los modernos, evitando cualquier sistema preconcebido y sin prejuicios. Ya no quería imitar lo uno ni copiar lo otro; ni tampoco fue mi intención alcanzar el objetivo trivial del "arte por el arte". ¡No! Simplemente quería sacar, a partir de un completo conocimiento de la tradición, la conciencia razonada e independiente de mi propia individualidad.”²⁰⁹

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ COURBET, G. “Selected Writing (1855-1870)”, *Nineteenth-Century Theories of Art* (Ed. Joshua C. Taylor), University of California Press, Berkeley, 1987, p. 347 (Traducción del inglés por Tamara Díaz Calcaño)

Es *El velorio* (Fig.93) de 1893, la obra maestra de Oller, la expresión pictórica de esta mezcla de influencias. Un inmenso lienzo representando el interior de un bohío donde se lleva a cabo un baquiné, la tradición puertorriqueña de un velatorio-fiesta. Dentro del dolor se celebra la partida de un pequeño niño, un angelito, pues no tuvo ni oportunidad de pecar y su partida significa la entrada directa al cielo, lejos del sufrimiento de los vivos. Esta pieza que analizaremos en mayor detalle más adelante muestra tanto un realismo sin tapujos como un toque de esa cualidad alegórica que tanto fascinaba a Couture. En medio del decadente bullicio de música, comida y alcohol, se encuentra la estática figura de un hombre negro contemplando al niño muerto. Él es la imagen misma del decoro, la sobriedad y la solemnidad que para Oller amerita un evento como este, todo lo contrario a lo que critica tan fuertemente en su composición. La figura de este hombre es más un símbolo o una alegoría que un individuo. En este lienzo, tanto la línea como el color participan de forma armoniosa, el naturalismo de los pequeños detalles es exquisito y recuerda esa misma atención al detalle de los grandes lienzos de Couture. Pero no suaviza el fuerte contraste de la piel palidísima del niño muerto, ni lo grotesco de la llegada de un lechón asado a la casa, en la misma vara en la que fue cocinado, o el borracho que vierte su botella sobre dos enamorados que se habían refugiado en una esquina oscura de la casa. Si necesitamos señalar alguna obra para discutir quienes cuáles eran las influencias de Oller en sus pinturas de costumbres y género, la tenemos en *El velorio*, y la filosofía de Couture y Courbet para acompañarlo.

Volviendo a 1858, si bien las obras que estaba trabajando Couture, como *El bautismo del príncipe del Imperio* no le llamaban la atención, el joven pintor no tuvo que esperar al taller de Courbet para encontrar piezas que podían apelar a su sensibilidad. Como el lienzo *Dos soldados* (Fig. 83), un estudio para *El alistamiento*. El exquisito naturalismo con el que Couture trabajó las facciones de los modelos, el perfil del hombre al fondo, donde se puede hasta sentir la textura de sus bigotes. Al igual, la delicada manera en la que ensombreció la

cara de la figura en primer plano y el ojo con el que trabajó los uniformes con sus pliegues y arrugas. Se pueden entrever las ambiciones de Couture con *El alistamiento*.

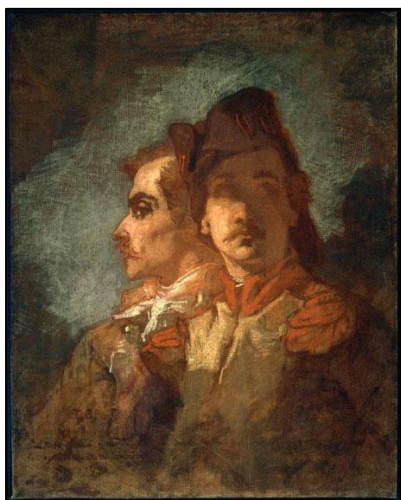


Fig. 83 T. Couture.
Dos soldados, c. 1848.
Óleo sobre lienzo. 81.9 x 65.4 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

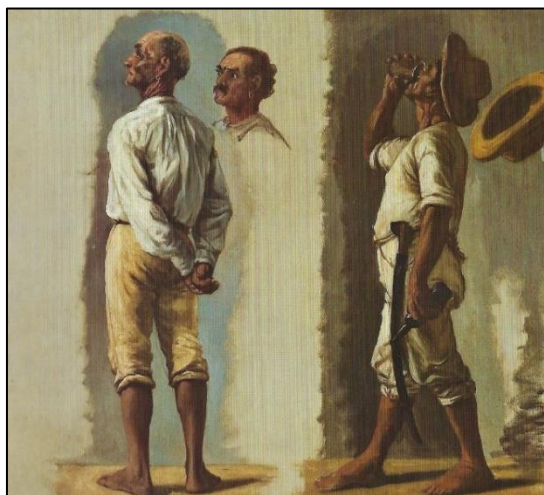


Fig. 84 F. Oller.
Detalle de *Varias figuras*, c. 1891-92.
Óleo sobre lienzo. 74.5 x 126 cm.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

Esta pieza nos recordó a un estudio por Oller (Fig. 84), donde representa a dos figuras completas, de perfil, más otro estudio de un busto masculino entre ellas. Es uno de los varios estudios que se conservan para *El velorio*, el naturalismo expresivo de las figuras, el modelado de sus caras y ropas nos recuerda a los soldados de Couture. Así como el modelado de la figura que toma de un vaso, el uso de la sombra para demarcar los pliegues de su piel, el detalle proporcionado al objeto, a la botella que lleva en la otra mano, y hasta en el machete que cuelga de su cintura demuestran esa instrucción basada en la observación de Couture.

El gaitero y su hijo (Fig. 85) es una pieza costumbrista, un género poco asociado con Couture pero que trabajó a través de temas literarios. En esta tierna pieza encontramos una escena callejera desenvolviéndose ante un fondo vacío. El padre se encuentra sentado sobre un pequeño barril mientras toca una gaita. Su hijo, un niño, lo acompaña parado a su lado mientras toca una flauta. Es una escena llena de minuciosos detalles, concentrados en las distintivas vestimentas de las figuras. La distinción en las texturas de las telas, la diferencia entre el material del abrigo del hombre y la gaita que sostiene, las cuerdas de sus zapatos, hasta las

cintas y plumas que decoran su sombrero; demuestran el realismo que tanto le interesaba a Couture. Vemos algo de esto en una de las escenas (Fig. 86) que componen *El velorio*. Un hombre, sentado al lado de una puerta abierta, toca un tiple de manera casi distraída, sin prestarle mucha atención a la festividad que lo rodea. Vira su cara y nos enseña su perfil al dirigir su mirada hacia la vista del campo más allá del marco de la puerta. Muestra el realismo y el gusto por el detalle que domina el resto de la obra, en su ropa y sombrero, y más llamativamente sobre el instrumento típico puertorriqueño que toca. No es el chocante realismo de Courbet, pero la hermosa realidad que promovía Couture.



Fig. 85 T. Couture.
Gaitero y su hijo.
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Musée des Ursulines, Mâcon.

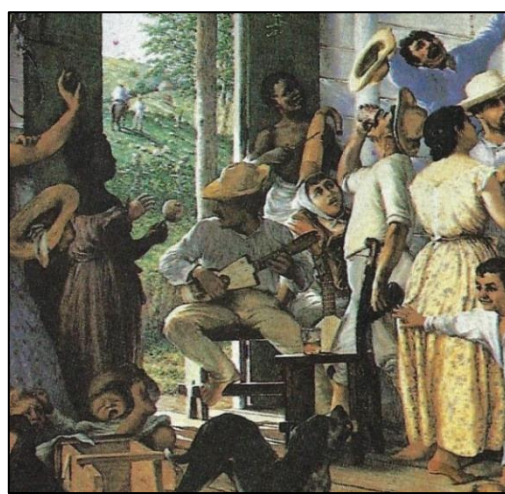


Fig. 86 F. Oller.
Detalle de *El Velorio*, 1893.
Óleo sobre lienzo. 269.5 x 412 cm.
MHAA, UPR, San Juan.

Pero es esta última comparación la que llama nuestra atención. Entre las obras guardadas en el taller de Couture, se encontraban piezas de conmovedor realismo que distan de su instrucción de representar lo real con tal de que sea bello, si no elevarlo. El *Estudio de un lisiado* (Fig. 87) es un exquisito ejemplo del realismo del que era capaz Couture cuando se lo permitía. El hombre, representado de cuerpo completo, se balancea algo encorvado con sus muletas, mientras une sus manos en señal de súplica. Todos los detalles que ya esperamos de Couture están presentes, el cuidado que toma para representar la cara avejentada y las ropas desgarradas. Nos hace pensar en el lienzo de Oller, *Paisaje montañoso con figura* (Fig. 88), el

cual a pesar de tomar prestada la figura central de su *Velorio*, nos permite concentrarnos en ella. Es un hombre negro, mayor, quien se ha detenido en su camino para contemplar un cerdo muerto. Es casi la misma figura en la otra pintura, sobre su cuerpo lleva un traje oscuro, un paño blanco sobre su cabeza, levanta una mano hacia su mentón mientras la otra sostiene un bastón. Su presencia es interesante en el contraste de su naturalismo con el impresionismo del paisaje, parece más una pieza realizada en *plein air* y para luego Oller añadirle esta figura en su estudio. La pieza es un testimonio a la mezcla de influencias a las que se expone Oller en este primer viaje a Francia, cuánto estas perduraron en su obra madura y como él las interpretó en su contexto caribeño. Refleja esa cualidad eclética que definió mucha de la obra de su primer maestro francés.



Fig. 87 T. Couture.
Estudio de un lisiado.
Óleo sobre lienzo.



Fig. 88 F. Oller. Detalle de *Paisaje montañoso con figura*, c. 1900-1903
Óleo sobre lienzo. 48.3 x 38.1 cm.
Colección privada, Miami.

Entendemos que Oller pasó unos dos años en el taller de Couture. Como mencionamos anteriormente, el pintor lo cerraría el acceso a estudiantes en 1860. Durante este período, el puertorriqueño también estaría realizando copias de los grandes maestros en el Louvre. Delgado Mercado identifica una copia de *La Virgen de los ángeles* de Pedro Pablo

Rubens, realizada poco después de su llegada a París.²¹⁰ Igualmente debió aprovechar su presencia en la capital francesa para asistir al Salón de 1859, el cual tuvo una considerable cantidad de paisajes de la Escuela de Barbizón. Ese año, expusieron Daubigny con un paisaje del río Oise, Rousseau con *Ferme dans les Landes - La Maison du Garde* (Fig. 89), y Troyon con *Vache qui se gratte* (c. 1858, Musée d'Orsay). Igualmente, encontramos a Millet en la exhibición con *Femme faisant paitre sa vache* (1858, Musée de l'Ain). Nos parece importante tener esto en cuenta ya que para la obra paisajista de Oller este período, hasta 1865, será fundamental. El naturalismo practicado por los pintores en Barbizón complementará el estudio de figuras que realiza con Couture.

La práctica de pintar al aire libre también se inculcará en Oller en estos años. Bien podemos apreciar algo de esa influencia de Barbizón en *La ceiba de Ponce* (Fig. 90), donde podemos analizar una composición que lo vincula con ese movimiento. En especial Rousseau, quien en su *Ferme dans les Landes* demuestra su fascinación por los robles del campo francés y su búsqueda de composiciones que permitiesen hacerlos los protagonistas de la pintura. Esta obra es parte de una serie que creó Rousseau en sus viajes por la región de Landes. Los inmensos árboles que dominan más de la mitad de la composición claman toda nuestra atención y casi nos hacen olvidar las estructuras de la granja en la que están localizados.

En *La ceiba de Ponce* (Fig. 90) sucede lo mismo. Aunque la técnica es distinta, aquí la manera en la que Oller representa el paisaje tiene más que ver con Pissarro, el elemento dominante en la composición es la inmensa ceiba que parece tragarse la casa a la que le da sombra. No solo la ceiba, sino el resto de la naturaleza de esta escena casi oculta las demás estructuras y la presencia humana. Las ocho figuras en esta pieza son diminutas dentro de este paisaje, igual que aquellas en el *Ferme dans les Landes* de Rousseau. Es una constante, como

²¹⁰ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 20

iremos viendo, en los paisajes de Oller. La naturaleza, las montañas, los valles, o en ocasiones las haciendas, hacen de la presencia del hombre solo una pequeña seña en la pintura.



Fig. 89 T. Rousseau.
Ferme dans les Landes, 1858.
Óleo sobre lienzo. 64.5 x 99.1 cm.
Clark Art Institute, Williamstown.

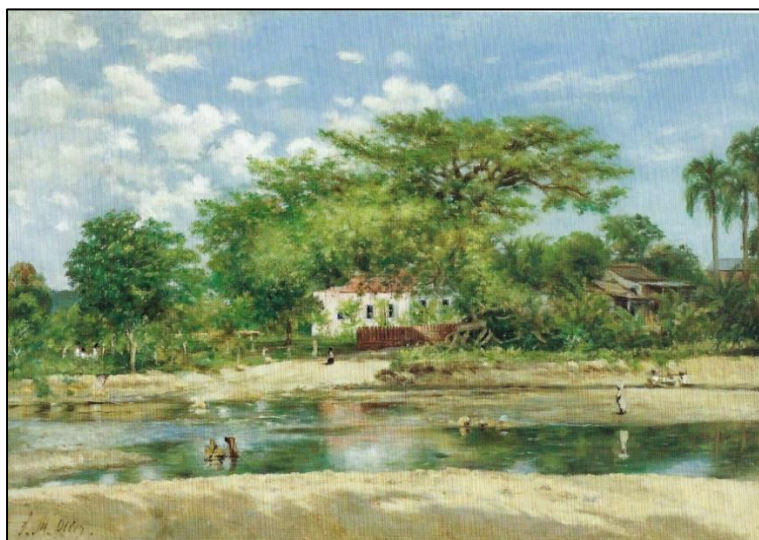


Fig. 90 F. Oller.
La ceiba de Ponce, 1887-88.
Óleo sobre lienzo. 48.3 x 69.2 cm.
Museo de Arte de Ponce, P.R.

3. 4. *La influencia del realismo de Courbet en la obra de Oller y los primeros destellos del impresionismo (1860-1865)*

Además de asistir al taller de Couture hasta 1860, Oller se había matriculado en la École Impériale et speciale de Dessin, mejor conocida como la Petite École. Delgado Mercado lo localiza asistiendo tan pronto como 1859, y se conserva una carta de entrada de 1863, para los cursos de las tardes (Fig. 91). Debe entrar en el taller de Courbet en 1861, pues

el realista abrió una escuela en abril de ese mismo año.²¹¹ La instrucción impartida por Courbet era menos estructurada que la de Couture, este promovía la expresión libre de sus estudiantes y en el esfuerzo de liberarlos de lo que para él era la perspectiva limitante de la Academia. Le proveía hasta modelos inusuales como caballos y bueyes. Para esta época, Courbet se encontraba mayormente trabajando paisajes y escenas de caza. Pero su taller era un espacio donde podía compartir sus ideas de una manera directa con una generación de jóvenes que buscaban hacer algo distinto con la pintura, que respondían a su llamado de “traducir las costumbres, las ideas, la apariencia de mi tiempo, de acuerdo con mi propia estimación; ser no solo un pintor, sino también un hombre...crear arte vivo.”²¹² Y si bien esta experiencia duró poco, Courbet cerró el taller en la primavera de 1862,²¹³ dejó una huella importante en el desarrollo de la visión artística de Oller. Chu considera poco probable que Oller haya estudiado con Courbet, pues no aparece en la lista de matriculados en el taller, realizada por Jules Castagnary y publicada en 1864; y considera su autoidentificación como ‘discípulo’ de Courbet más a la par con la idea de ‘seguidor’.²¹⁴ Sin embargo, la ausencia de Oller de la lista no nos parece razón suficiente para descartar la posibilidad de este haber asistido al taller por algún período en los cinco meses que permaneció abierto. Como veremos, la influencia e instrucción de Courbet se hace evidente en la obra de Oller; y hubo un sinnúmero de ocasiones y maneras en las que el puertorriqueño pudo coincidir con Courbet durante la década de 1890.

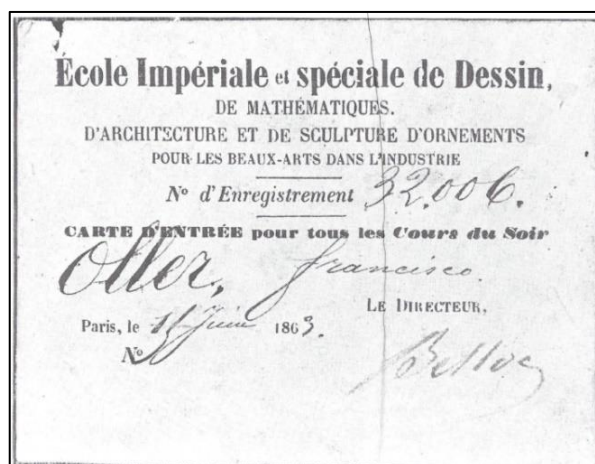


Fig. 91 Tarjeta de registro de Francisco Oller para acceso a los cursos en la Petite École, 1863.

²¹¹ BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.40

²¹² COURBET, G. “Selected Writing (1855-1870)”, *Nineteenth-Century Theories of Art* (Ed. Joshua C. Taylor), University of California Press, Berkeley, 1987, p. 347(Traducción del inglés por Tamara Díaz Calcaño)

²¹³ BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 41

²¹⁴ CHU, P.t.D. “Francisco Oller: Realista”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, pp. 62-63

Los últimos 12 años de la carrera de Courbet lo habían visto posicionarse en el mapa de la pintura moderna francesa, convirtiéndose en líder de un nuevo movimiento artístico, inspirando a críticos como Champfleury, y retando con toda su exuberante confianza la autoridad del Salón y la Academia, específicamente hablamos de su exhibición individual de 1855. En el Salón de 1849, con la exposición de su *Después de la cena en Ornans* (1848-49, Palais des Beaux-Arts de Lille), Courbet causó revuelo con la excepcional representación de sus amigos y padre disfrutando de música en un comedor humilde e íntimo, en dimensiones de pintura de historia, con un lienzo de unos 195 × 257 cm. Haciendo del público testigos de una escena cotidiana, un grupo de figuras ensimismadas en la música o en sus propios pensamientos. Por esta pintura fue premiado con una medalla de oro de segunda categoría.²¹⁵ Al año siguiente, en el Salón de 1850, envió *Los picapedreros* (1859, destruida durante la Segunda Guerra Mundial). En este lienzo presentó dos obreros de espalda, un joven a la izquierda de la composición levantando una pesada cesta llena de piedras. El otro es un viejo, hincado sobre una rodilla, con un martillo en sus manos para romper los peñones que tiene de frente. No podemos verles las caras, es una composición bastante cerrada, aunque están dentro de un paisaje rural, Courbet procuró asegurar que nuestros ojos se posaran en ellos. En su ardua labor, su ropa desgastada, en esa pobreza que tanto le llamó la atención al pintor. En una carta a un amigo, fechada en noviembre de 1849, le describe la escena que avistó desde el coche en el que iba: "...me detuve a contemplar a dos hombres picando piedra en la carretera. Resulta extraño encontrar la expresión más absoluta de la pobreza y así, en el camino, me vino la idea de un cuadro."²¹⁶ Parte del realismo distintivo de Courbet, en especial en estos años cumbre, eran una fuerte sensibilidad ante la vida rural y obrera. Hay una compasión y respeto evidente, pero en *Los picapedreros* no hay patetismo, las figuras simplemente trabajan, representadas tal como impresionaron a Courbet ese día. Nos parece importante presentar estas obras porque al

²¹⁵ FRIED, M. *El realismo de Courbet*, A. Machado Libros, Madrid, 2003, p. 93

²¹⁶ Carta de Gustave Courbet a Francis Wey y su esposa, noviembre de 1846. Citada en FRIED, M. *El realismo de Courbet*, A. Machado Libros, Madrid, 2003, p. 106

considerar la obra de Oller, en especial piezas como *El velorio*, se percibe la voz de Courbet. Está evidente en su propio interés en presentar a la sociedad isleña. Más aun también la encontramos en su propia ideología artística como la presentamos anteriormente, el artista debe ser de su época y de su país. Coincidimos con Petra t.D. Chu en que la deuda mayor de Oller con Courbet reside en su filosofía artística²¹⁷, pero queremos desarrollar aquí su influencia directa en la composición más ambiciosa de la carrera de Oller.

Nos parece importante discutir la siguiente gran pieza que trabaja Courbet durante este período en discusión, *Un entierro en Ornans* (Fig. 92). La monumental pintura mide 315 cm de alto y 668 cm de ancho, y representa el entierro de un familiar lejano en su pueblo natal de Ornans. La composición está llena de figuras, unas 50 personas. Courbet las organiza en un gran friso oscuro, ante el rocoso paisaje de rodea su pueblo. Courbet ha decidido utilizar de modelos a los vecinos de la localidad, para retratarlos tal como un pueblo va a velar a un difunto suyo. Representa sus rostros con gran realismo, no hay interés en idealizar sus facciones. Igual de importante que las figuras es el paisaje de fondo, el cual Courbet representó con la misma atención y cuidado. El paisaje de su región de Ornans era muy importante a nivel emocional y artístico para el pintor.

La línea del friso en *Un entierro* se ve algo interrumpida con la llegada del féretro en la parte izquierda de la composición. El sacerdote y los monaguillos distraídos se ponen entre el ataúd y la fosa, ubicada en primer plano. La porción derecha de la composición contiene una multitud en su mayoría engalanada de negro, con una limitada gama de expresión, entre la tristeza, la contemplación, y el aburrimiento. Champfleury, férreo defensor del realismo en esta década, recogió las respuestas del público cuando fue expuesta en el Salón de 1851. Se criticaba su fealdad, la falta de intento de elevar el aspecto y la moda de los habitantes del Ornans, con comentarios que comparaban estas figuras con caricaturas de Honoré Daumier.

²¹⁷ CHU, P.t.D. "Francisco Oller: Realista", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 67

Por ello la rechazaron los románticos. Otros la distaban de ser una expresión de la política socialista del pintor. “El campo está en peligro!” y “Los bárbaros han entrado a la exhibición!” son citas que recoge Champfleury de los periódicos como el *Constitutionnel* sobre la pintura de Courbet.²¹⁸ Champfleury buscó alejarse de la noción de que la pieza era algún tipo de proclama socialista, aunque el mismo Courbet se identificaba como uno, así como un republicano y demócrata, “pero sobre todo un realista, un amigo sincero de la verdadera verdad.”²¹⁹ Courbet estaba completamente comprometido con lograr una representación de la cotidianidad de su región, incluyendo el dramático paisaje donde se desarrolla, optando por un entierro. Un evento parte del transcurso vital, parte de la fibra cultural humana, y que usualmente convoca tanto ritual como a la comunidad.

Linda Nochlin analiza la noción de un ‘sentido de lugar’, una expresión de sentido de pertenencia presente en esta pieza.²²⁰ Courbet lo logra a través de esa representación directa del paisaje de la región, sin idealización de las montañas rocosas, tan rudo e intenso como él. No debemos olvidar que esa famosa imagen que construyó de sí mismo en París, de hombre fuerte de montaña, estaba completamente relacionada con su lugar de procedencia. Y de la misma manera que representa el paisaje así captura la semblanza de sus conciudadanos de Ornans. Nochlin además vincula la aparente simplicidad de la composición con xilografías del imaginario popular, como *L’imagerie d’Epinal*.²²¹ Otro aspecto interesante de esta obra es una cierta ambigüedad de sentimiento, en si la paleta de color y las vestimentas de las figuras comunica la sobriedad que se espera en un entierro, pero nada más. Cuanto más observamos, pocas resultan ser las expresiones de dolor. Cinco personas cubren sus rostros con pañuelos, aquellos alrededor de la tumba muestran solemnidad, pero la mayoría oscila entre el desinterés

²¹⁸ CHAMPFLEURY, J. « Grandes Figures d’hier et d’aujourd’hui, 1861 ». *Nineteenth-Century Theories of Art* (Ed. Joshua C. Taylor), University of California Press, Berkeley, 1987, p.330. (Traducción del inglés por Tamara Díaz Calcaño)

²¹⁹ LARKIN, O. “Courbet and his Contemporaries, 1848 – 1867”, *Science & Society*, Vol. 3, No. 1, Invierno, 1939, p. 53

²²⁰ NOCHLIN, L. *The Politics of Vision*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989, pp. 20-21

²²¹ Ibid., p. 21

y la distracción. Habiendo cumplido el deber social de despedir a un vecino o de expresar sus condolencias a la familia, la mayoría se prepara o se dirige a continuar con su vida. Como escribe Clark, Courbet nos muestra todos los elementos del ritual sin la acción, ni la atmósfera del mismo.²²² Tanto la temática de *Un entierro*, como estas cualidades que hemos discutido nos hacen pensar en *El velorio* (Fig. 93) de Oller, pintura con la que comparte mucho y a la vez parece ser su completo opuesto.



Fig. 92 G. Courbet. *Un entierro en Ornan*, 1849.
Óleo sobre lienzo. 315 x 668 cm. Musée d'Orsay, París



Fig. 93 F. Oller. *El velorio*, 1893.
Óleo sobre lienzo. 2240 x 397.5 cm. MHAA, UPR, San Juan.

²²² CLARK, T.J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 83

Nos parece que Oller tenía presente a Courbet cuando empezó a trabajar *El Velorio*. Nochlin menciona de pasada en su libro *Realism* de 1971, que Oller bien pudo haberse inspirado en una pieza que estaba desarrollado Courbet en algún momento, inspirado en costumbres de la región de Franco-Condado. Recoge en su libro la descripción que dejó del pintor, era el velatorio de una jovencita, con su cuerpo verdoso en el centro de la composición, rodeado por un cúmulo de festividades, con la gente comiendo y bebiendo.²²³ Boime también hace mención que Oller debía estar considerando a Couture y Courbet en la creación de *El Velorio*, en especial por su naturalismo y crítica social²²⁴, que discutiremos más adelante. Petrat.D. Chu en su ensayo de 1983 y Sullivan en su publicación de 2014, enfatizan la observación inicial de Nochlin haciendo referencia a un óleo de Courbet conocido como *La preparación de la joven muerta*, c. 1855 (Fig. 94). En un momento la pieza se conocía como *La preparación de la novia*, con la joven pelirroja siendo arreglada para su boda, pero radiografías de esta (Fig. 95) muestran que la composición original era la preparación de un cadáver y la joven estaba muerta.²²⁵ La obra parece haber sido repintada para mejorar sus posibilidades de venta.²²⁶ A pesar de estas menciones, no se ha hecho un análisis comparativo profundo entre *Un entierro* y *El velorio*, y otras piezas de Courbet que Oller bien pudo haber conocido. *El velorio* fue trabajado entre 1891 y 1893, 30 años después de la experiencia de Oller en el taller de este pintor realista. Si bien, como analizamos aquí, las influencias artísticas de la pieza están arraigadas en este período formativo en Francia, su temática y cómo la trabaja corresponde a las preocupaciones e intereses de Oller en la década de 1890.

²²³ NOCHLIN, L. *Realism*, Penguin Books, Baltimore, 1971, p. 89

²²⁴ BOIME, A. "Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.50

²²⁵ SULLIVAN, E. J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 87

²²⁶ Ibid.

Fig. 94 G. Courbet. *La preparación de la joven muerta*, c. 1855. Óleo sobre lienzo. Smith College Museum of Art, Northampton.



Así como Courbet representa una parte del rito funerario en *Un entierro* y en la primera versión de *La preparación*, Oller escoge el velatorio, el punto de transición entre la preparación y el entierro. Mas es el velatorio de niño, en contraste con el enterramiento de un hombre viejo, una diferencia que le añade a la pieza una inmediata carga emocional. Pudo haber tenido en cuenta estas obras y estos detalles a la hora de identificar la temática y la



Fig. 95 Radiografía de *La preparación de la joven muerta*, 1855.

composición que le interesaba trabajar. Muy a la par con el interés de Courbet de representar el lugar en donde se lleva a cabo el entierro, Oller hace todo lo posible en *El Velorio* para localizarnos en el campo puertorriqueño.

Nos coloca en medio de un baquiné, o ‘velorio de angelito’²²⁷, como también se le conocía a esta tradición de despedida en un niño muerto. La misma es una combinación de costumbres de la África occidental y de España, una manifestación del sincretismo cultural

²²⁷ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 90

caribeño del cual sin duda Oller era consciente como algo propio de Puerto Rico y la región del Caribe. El baquiné une tradiciones de enterramiento de niños del área del Congo²²⁸, específicamente el aspecto musical, y la tradición del velatorio cristiano en el hogar. Los baquinés eran representativos de las costumbres rurales en la isla. Además de esa costumbre, Oller presenta el interior de un bohío, una casa típica de madera en el campo. Dentro de ella se desarrollan varias escenas en un dinámico friso de figuras. Si analizamos la obra de derecha a izquierda, nos encontramos primero con un grupo de cinco personas. Entre ellas la madre doliente, vestida de blanco con un paño atado a las sienes, es la única figura que mira al espectador con una sonrisa peculiar, algo vacía, un reflejo del contraste entre la fiesta y la muerte de su hijo. La acompañan dos hombres conversando entre sí, observando la actividad, ¿familiares, el padre o el abuelo, y el tío? Ella se encuentra pasándole un vaso lleno de ron a un cura recién arribado. Ambos en su distracción, ella por su pena y él por contemplar el lechón asado que traen al hogar, no se encuentran y parecen estar al borde de un tropiezo con la bebida. La mirada del cura nos dirige al lechón en la vara, cargado por un joven, quien es seguido por una mujer sonriente. La vara divide la composición, al otro lado encontramos a un hombre quien empuña el machete que lleva debajo del brazo y cuya mirada nos dirige al extremo derecho donde vemos a otro agarrando un machete colgado de la pared. Una dama vestida de amarillo parece intentar calmar al primer caballero. Detrás de ellos, un hombre grita o canta y se eleva para vociferar por encima de los demás. Al frente de él hay un campesino bebiendo de un vaso de latón. Si continuamos nos encontramos con los músicos, tocando alegre y tranquilamente, mientras cerca de las faldas de la mujer vestida de amarillo aparece un niño persiguiendo a un perro. El gran can negro y blanco ha frenado y se ha girado hacia el niño que le da carrera, y en el proceso ha tumbado a tres niños de sus taburetes, donde estos comían arroz. Los platos y ditas con comida caen al suelo. Detrás de ellos una pareja abrazándose es interrumpida por un borracho que vierte sobre ellos el contenido de su botella. Hacia el centro

²²⁸ SULLIVAN, E J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 80

de la composición en primer plano, entre toda la conmoción, encontramos al difunto. El niño descansa sobre una mesa con un delicado paño con encaje. Está rodeado de flores, lleva algunas como corona y otras entre sus manitas. Ante él, la única persona que contempla con solemnidad su partida. Un hombre negro, anciano, descalzo y vestido con un traje marrón, se apoya de un bastón. Su otra mano la levanta y la posa sobre su mentón, contemplando al niño. Un rayo de luz entra por la división entre las planchas de madera de la pared y esta cae sobre el cadáver. El hombre y el niño muerto casi pasan desapercibidos por el espectador entre tanta algarabía. Un “armónico desorden” es como lo describe José de Zequeira en su crítica en 1894.²²⁹

El interior del espacio está exquisitamente logrado por el detalle y labor que Oller puso en representar las planchas de madera que forman las paredes, las vigas y la paja del techo. Esto continúa con la representación de la cultura material del jíbaro puertorriqueño en las paredes del hogar, las lámparas de velas, las tazas, las cestas, los machetes, el pico de madera para arar, las riendas de caballo que cuelgan de una de las puertas. Lo vemos en los objetos y muebles en la casa, el ture²³⁰ de madera y cuero al lado de la mesa donde yace el niño, las ditas²³¹ en el piso. La comida es otro aspecto importante en esta composición, el maíz y los plátanos que cuelgan de las vigas, el lechón asado a la vara²³² que acaban de traer a la casa, el arroz que cae de la dita en la esquina inferior izquierda. Oller se ha ocupado también de añadir un conjunto musical que se vería en este tipo de velatorio, y cualquier tipo de festividad local, y muestra los instrumentos con el mismo detalle que lo demás. Vemos el tiple²³³ que toca el hombre del sombrero, la guitarra a su lado, el güiro que toca el joven detrás de él, y las maracas que toca la niña al otro lado del marco de la puerta. Más allá de la temática y el objetivo de crítica que tiene la concepción de esta pieza, hay un verdadero esmero realista en representar

²²⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 94

²³⁰ Asiento o silla curva de baja altura, diseño de época colonial inspirado en el dujo taíno.

²³¹ Platos o vasos hechos de la corteza del fruto del árbol de higuera, objeto común en las casas rurales de Puerto Rico.

²³² Forma típica de asar cerdo en Puerto Rico.

²³³ Pequeño instrumento de cuerda típico de Puerto Rico.

la vida campesina local y tipo de espacio que habitan. Igualmente hay un obvio cuidado e interés en mostrar los componentes raciales y el mestizaje de la sociedad local, se puede apreciar el cuidado con el que logra representar distintos tonos de piel, desde la blanca piel del hombre calvo en el extremo derecho de la composición, lo trigueño del niño que persigue al perro, y la piel negra del anciano que contempla al niño muerto, la de los jóvenes que tocan el güiro y la maraca, la de la mujer que se asoma sonriente por una de las puertas. Sus jíbaros representan el mestizaje que compone la sociedad caribeña. La pintura complementa la noción de que el artista debe ‘ser de su país’ que Oller expone luego en su discurso en la Escuela Normal. Igualmente va de mano en mano con la noción de crear un sentido de lugar como busca hacerlo Courbet. Nochlin escribe sobre esto: “...Oller too wished, in his major work, *El velorio* of 1893, to convey a sense of both his native region and, perhaps less consciously and with more difficulty, a sense of himself as a Puerto Rican artist---not just someone who comes to Puerto Rico to paint local color. In the same way, Courbet had insisted on conveying a sense of being an Ornanaise, not just a tourist visiting Ornans.”²³⁴ Señala su apego o familiaridad con los detalles folclóricos o locales que hemos descrito, y el gusto con el que presenta los bodegones en *El velorio*.

Resulta interesante el análisis de la puertorriqueñidad de Oller expresada en esta pieza, tal y como lo presenta Nochlin. Pues nos llama la atención cuando trabajamos el tema de la puertorriqueñidad de Oller en un análisis de la influencia de Courbet en su obra. Courbet construyó una imagen de sí mismo, como comentamos anteriormente, como un hombre de campo, fornido y viril, quien hasta exageraba su acento para que no hubiera duda de que provenía de la región de Franco-Condado. Su propia fijación por su región campesina la vemos en pinturas como *Un entierro* y en su obra paisajista, que luego expande en la década de 1860 hacia una exploración del paisaje de Normandía. Su lugar de procedencia era parte intrínseca

²³⁴ NOCHLIN, L. *The Politics of Vision*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989, p. 22

de la identidad y producción artística de Courbet. Nos suscita la interrogante de cuánto esto pudo haber influenciado a Oller y su propio desarrollo de un imaginario visual puertorriqueño después de volver a la isla en 1865. Ya vimos indicios de ese desarrollo en *Capeadora a caballo* (Fig. 42), con su amazona enfrentando a España en un paisaje definido por palmas. En *El velorio*, a través de las puertas abiertas podemos espiar un luminoso paisaje donde también encontramos este distintivo. Después de su primera estancia en Francia, hay una marcada exploración del paisaje y de sus frutos, empezamos a ver sus bodegones de frutos tropicales a partir de 1868. Y también de su gente, Delgado Mercado identifica en su catálogo de la obra de Oller pinturas como *Un pesetero*, *Una madre esclava* y *La negra mendiga*, fechadas circa 1866-72.²³⁵ Incluso, Delgado Mercado identifica en ese mismo catálogo una obra llamada *El picapedrero*, fechada circa 1866-72.²³⁶ Hay una clara inclinación por el paisaje, los frutos, los objetos familiares de su experiencia de haber nacido y haber sido criado en Puerto Rico, como la inclinación de Courbet por su tierra. Y a pesar de que representa una crítica a una tradición que él encuentra bárbara desde su propia posición privilegiada, en *El velorio* plasma parte del pueblo al que pertenece. Aunque es una conjetura nuestra basada en este análisis, nos parece posible la influencia directa de la obra de Courbet y su propia persona en la exploración de la presentación de lo puertorriqueño en la obra de Oller a partir de 1865.

Otro aspecto que nos parece importante señalar es el uso de los vecinos del pueblo como modelos en *Un entierro*, esto es parte del realismo tan radical de Courbet. Oller llevaba tiempo pensado en crear una pintura monumental sobre un tema de relevancia social, y para 1890-91, Delgado Mercado lo localiza quedándose en la finca de la familia Elzaburu en el pueblo de Carolina.²³⁷ Allí parece haber encontrado la temática, entre los trabajadores que vivían y laboraban en la finca. Utilizó como modelos a miembros de la familia Elzaburu y

²³⁵ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 286

²³⁶ Ibid., p. 285

²³⁷ Ibid., p. 90

algunos de sus empleados. Delgado Mercado identificó algunas de las figuras más llamativas. La modelo para la madre sonriente fue el ama de llaves de la familia Elzaburu, mientras el hombre calvo fue el capataz de la finca. Los modelos para el sacerdote y el sacristán que lo acompañan fueron los hermanos José y Pedro Elzaburu. Mientras tanto la mujer vestida de amarillo fue basada en Georgina Oller, hermana del artista.²³⁸ El hombre negro en el centro de todo era el negro Pablo, como se le conocía en el pueblo de Río Piedras. Oller montó allí un estudio que podía albergar el gran lienzo sobre el que pintó la escena, después de terminar los bocetos y estudios preliminares en Carolina. Así, de entre una amalgama de amigos, conocidos y familiares, de distintas clases sociales, Oller logró construir un retrato de la sociedad rural puertorriqueña.

No solo en la temática o el realismo con el que se acerca a su obra, Oller parece tener en mente varias referencias para la composición de la pieza. Tanto *Un entierro* y *El velorio* son grandes lienzos de temática local y tradicional de sus respectivos lugares. En ellas encontramos la organización de figuras y acciones como un friso que recorre el lienzo completo. La figura del joven que llega con el lechón a la vara, la parte puntiaguda de ésta cruza una de las vigas de la casa formando una cruz, y como bien señala Boime,²³⁹ recuerda la figura del que aguanta el crucifijo en *Un entierro*. Al igual el paisaje tiene una posición de prominencia para identificar dónde estamos, sea que lo avistemos por encima de las cabezas de las figuras o a través de las puertas y ventanas. Pero Courbet nos localiza en el exterior y aprovecha para ceñir la composición alrededor de las figuras y así maximiza nuestra atención sobre ellas. Mientras tanto en *El velorio* hay una mayor sensación de espacio, a pesar de ser una escena de interior. Con un techo alto y mayor movimiento en sus figuras, libera el espacio. Esta cualidad nos ha recordado a otra pieza de Courbet, *El taller del pintor* de 1855 (Fig. 96). El sujeto es sumamente distinto, Courbet nos ofrece una interpretación muy resumida de su

²³⁸ Ibid., p. 93

²³⁹ BOIME, A. "Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.50

carrera artística. El título original es *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. Dentro de un estudio, con un techo alto, Courbet organiza su composición en tres grupos distintos. A la izquierda de la composición tenemos un grupo diverso de personas, sujetos realistas para el pintor. Este se ha situado a sí mismo en el centro, pintando un gran paisaje, acompañado de un niño quien admira su labor y una mujer desnuda a sus espaldas, una modelo o bien la musa que le inspira. Al extremo derecho encontramos a los críticos, entre los que se encuentra Charles Baudelaire, los mecenas, y el público al que Courbet dirigía sus obras. Courbet se representa a sí mismo como un paisajista, y la pared del fondo, cubierta por paisajes, parece desvanecer y revelar un campo detrás del estudio.



Fig. 96 G. Courbet.
El taller del artista, 1855.
Óleo sobre lienzo. 361x 598 cm.
Musée d'Orsay, París.



Fig. 97 F. Oller.
Boceto para El Velorio, c.1892-93.
Óleo sobre lienzo. 32.4 x 43.2 cm.
Museo de Arte de San Juan.

El uso de esta pieza como referencia se puede apreciar mejor en el boceto en óleo (Fig. 97) que se conserva de 1892-93. Esta primera versión presenta varios de los elementos distintivos de la final, pero con un techo más alto, casi parece más un ranchón que un bohío. Tiene una organización más llamativa para la representación del paisaje, con una ventana y una entrada ancha y alta en el extremo derecho, que deja entrever la naturaleza. Esta entrada ancha se asemeja a la entrada en *El taller*. La paleta es mucho más oscura en esta versión, algo más parecida a la de *Un entierro*. Pero contemplar *El taller del pintor* después de su restauración de 2014-15, la cual reveló la brillantez de los colores originales debajo de capas de barniz oxidado, nos regresa a la composición final de *El velorio*.

En *El taller*, Courbet demuestra lo magistral de su uso del color, dentro del espacio oscuro de su estudio logra traer luz del exterior a través de los paisajes en la pared de fondo. Le aporta así un rol prominente a la naturaleza, algo que no tendría un espacio interior como éste, e introduce un patrón de tonos verdes y azules que también podemos apreciar en *El velorio*. Oller trae la luz exterior a través de las puertas y la ventana abierta, y cabe detenernos sobre lo distinto del estilo del paisaje exterior. El luminoso campo de *El velorio* está representado en un estilo impresionista, con una pincelada corta y un interés primordial en capturar la luz temprana de la tarde. Esta cualidad se puede percibir a simple vista en lo diferente de la textura entre la escena interior y la exterior. Nos recuerda a los paisajes en la pared de *El taller*. No solo por su posición en el fondo, sino el cambio en estilo casi convierte estas pequeñas vistas del paisaje rural en obras independientes dentro de la pieza. Courbet utiliza los tonos claros y pálidos para guiar los ojos del espectador. Se baña asimismo en luz, la cual se refleja en la piel pálida de la mujer desnuda, la sábana que sostiene y el traje a sus pies, y hasta en el gatito blanco que acompaña al grupo central. De ahí la mirada del espectador se dirige hacia el extremo derecho, hacia el vestido claro de la mujer cerca de la entrada al estudio. Rebota la mirada al medallón que cuelga en la pared, de ahí al extremo derecho hacia los perros del cazador y la sábana sobre la que descansa la calavera. Oller guía la mirada del

espectador de una manera similar, solo que en un espacio más luminoso y con mayor movimiento. Hacia el centro de la composición, llama inmediatamente la atención el cuerpo pálido del niño muerto, rodeado de flores blancas y rosas, sobre un mantel de encaje blanco. El blanco de la vestimenta de la madre y de la camisa del hombre calvo nos dirige hacia la derecha de la composición. Mientras el brazo estirado de la mujer hacia el cura nos lleva a la cabeza y mirada de este (que contrastan entre el negro de su sotana y el blanco de la pared), de ahí al lechón que levantan hacia el techo. Nuestra mirada entonces cae sobre el vestido amarillo de la mujer a cuyas faldas pasa un niño vestido de blanco, cuyos ojos nos dirige al extremo derecho.

Es evidente la presencia de la influencia de Courbet en esta obra maestra de Oller, hasta en las dimensiones del lienzo para la representación de un tema contemporáneo. *El velorio* mide 269.5 x 412 cm, mientras *Un entierro en Ornans* mide 315 x 668 cm y *El taller del pintor* llega a 361 x 598 cm. No se le debían escapar a Oller estas piezas de su maestro que tanto llamaron la atención por su temática y dimensiones.

Boime hace un excelente análisis de la influencia de Couture en esta pieza por Oller, específicamente la influencia de *Los romanos de la decadencia*.²⁴⁰ Couture utilizó el pasado grecorromano para realizar una crítica tajante sobre la Monarquía de Julio, mientras Oller hizo la suya a través de la cultura local contemporánea. Ambos utilizan la idea de la orgía para representar aquello que consideran corrupto o decadente. Oller describe *El velorio* como tal: “una orgía de apetitos brutales bajo el velo de una superstición grosera”²⁴¹ Identifica paralelos entre la figura en la pintura de Oller que se eleva un poco sobre la muchedumbre con una soga y la figura en *Romanos* que se ha subido a uno de los pedestales y le ofrece un trago a la estatua. Mientras la figura del hombre negro que contempla al niño se compara con los dos

²⁴⁰ BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.51

²⁴¹ Citado en DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 90

filósofos serios que contemplan y juzgan el caos desde el extremo derecho de la composición. El elemento de crítica está presente, y bien esa noción de realismo alegórico que mencionamos anteriormente se hace presente en *El velorio*, a través de la figura del hombre negro. Él se vuelve más símbolo que individuo entre ese colectivo ensimismado en sus propias acciones, deseos, impulsos, y dolores. Parece algo fuera de lugar en su traje marrón oscuro, recordándonos a la figura alegórica que posiciona Couture en su *El alistamiento*. Como hemos analizado los primeros años de instrucción en París fueron tan eclécticos como formativos para el desarrollo artístico de Oller, tanto en su teoría como en la práctica. Oller parece haber desarrollado una filosofía armoniosa en sus obras figurativas, que respondía a sus intereses y ansiedades trabajando en Puerto Rico, combinando las influencias de los que consideró sus dos maestros.

En cuanto al género pictórico que domina la obra de Oller, el paisaje, esta época también resultó ser sumamente formativa. Aunque usualmente se resaltan sus experiencias con Pissarro, Monet, y Renoir, afectando la transformación en sus paisajes, Courbet pudo haber tenido un efecto considerable. Como mencionamos anteriormente, durante el período que Oller pudo haber estado en su taller (1861-62), Courbet se encontraba trabajando sobre todo con paisajes y escenas de caza. El paisaje sería el género que más haría a partir de 1855 y conforma dos tercios de su obra.²⁴² En *El taller del artista*, Courbet se representa a sí mismo como un paisajista, lo que nos parece muy apropiado ya que el paisaje le proveyó un espacio de gran experimentación técnica. Una mirada a sus paisajes en comparación a su obra figurativa revela de forma aparente la libertad que se tomaba en su realización. Encontramos cualidades presentes en otros paisajistas de vanguardia a mediados del siglo XIX, aspectos completamente vinculados con el modernismo en la pintura, el interés en la experimentación con la pintura y las posibilidades de material, y la expresión emocional y directa (sin preparación previa en el

²⁴² MORTON. M “To create a living art: Rethinking Courbet’s landscape painting”, *Courbet and Modern Landscape*, Getty Publications, L.A., 2006, p. 1

lienzo). Durante la década de 1850, Courbet tuvo varios aciertos en el Salón con sus paisajes y vemos su experimentación con la temática, realizando distintas versiones del mismo tema. Uno de los más importantes de esta época es *El arroyo* (1855, National Gallery, Washington, D.C.), representativo de su obra paisajista. En este cuadro se puede apreciar el uso de una espátula para aplicar gruesas capas de pintura, con las que logró recrear la textura de las rocas y el follaje. El lienzo presenta una vista de un tranquilo arroyo, rodeado por mogotes de piedra y abundante follaje, solo se puede espiar un pequeño trozo de cielo azul. Este arroyo en Puits-Noir en el valle de Loue en Ornans sería un tema al que volvería una y otra vez, como otros elementos del paisaje de Franco-Condado y Normandía. Este lienzo fue presentado en la Exposición Universal de 1855, su buen recibimiento por la crítica y la creciente aceptación del trabajo de la Escuela de Barbizón también supuso la llegada de su éxito comercial.²⁴³ Para los primeros años de 1860, Courbet era un artista establecido y conocido a nivel continental, y con un interés cada vez más intenso en el paisaje y consciente del interés del mercado en ese tipo de obra. Nos parece pertinente mencionar esto pues bien pudo haber dejado una fuerte impresión en Oller, en especial en las posibilidades artísticas de la pintura de paisaje y su creciente popularidad en el mercado.

Hasta el momento la instrucción artística de Oller había sido académica y conservadora, aunque ya había mostrado su inclinación por el paisaje. Este período estudiando la producción de Courbet, observando la experimentación con la pintura, el apego por ese paisaje natal, y hasta las ventas que podía atraer, pudo haber influenciado en el continuo interés de Oller en la producción de paisajes tanto en Europa, como en el Caribe. Aunque el estilo y técnica en la que cada uno trabaja el paisaje son distintos, la importancia del género y búsqueda de lo distintivo en los paisajes puertorriqueños en los óleos Oller pudo haber encontrado impulso bajo esta tutela. La misma experimentación de Courbet tuvo que estar presente en las

²⁴³ Ibid., p. 4

conversaciones con Pissarro, Monet y Renoir. Los paisajes nevados de Courbet, producidos durante 1864-65, muestran sus intentos de capturar el juego fugaz de luz, sombra y color sobre la nieve. Estas fueron piezas importantes para el desarrollo de lo que sería el movimiento impresionista.²⁴⁴ Lo que nos trae al otro aspecto determinante de la primera estancia de Oller en Francia.

Sumamente importante serán sus encuentros con los futuros impresionistas durante este primer período en Francia, amistades que lo impulsarán a una mayor experimentación en el paisaje desde muy temprano y con quienes explorará las filosofías de la Escuela de Barbizón. Delgado Mercado localiza a Oller asistiendo a la Académie Suisse, a finales de esa década en paralelo con su asistencia a la Petite École.²⁴⁵ Se entiende que es aquí donde conoce a Camille Pissarro, con quien compartía un origen caribeño y, según las cartas que se han conservado, estableció una larga amistad. La Académie Suisse era un lugar atractivo para jóvenes interesados en las nuevas vertientes de experimentación en la pintura, era una institución sin instructores y cuya práctica estaba basada alrededor del estudio anatómico. Al no tener la presencia de un instructor se convertía en un ambiente predilecto para el debate. Pissarro frecuentaba esta institución informal en los últimos años de la década de 1850. A esta academia también asistieron figuras como Delacroix, Manet, Courbet, y Richard Bonington.²⁴⁶ Allí, Oller y Pissarro también conocerían a Claude Monet (1840-1926).

Monet describió su primera impresión de Pissarro mucho tiempo después, “...trabajaba la tranquilidad a la manera de Corot.”²⁴⁷ Lo que nos puede ilustrar cómo Oller lo hubiera encontrado y nos recuerda la fuerte influencia de Corot sobre los paisajistas en esta década, en especial sobre el interés de capturar la primera impresión del paisaje al trabajarlo

²⁴⁴ Ibid., p. 5

²⁴⁵ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 21

²⁴⁶ SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 53

²⁴⁷ Ibid., p.54

en *plein air*. En 1861, llega a la Académie Suisse un joven provenzal de nombre Paul Cézanne. Pissarro recordará el encuentro en 1895 en una carta a su hijo Lucien, “Juzgué lo justo en 1861, cuando Oller y yo fuimos a ver al curioso provenzal a la Académie Suisse, donde los cuerpos dibujados de Cézanne eran ridiculizados por todos los artistas impotentes.”²⁴⁸

A partir de 1863, encontramos a Oller y Pissarro asistiendo al taller de Charles Gleyre.²⁴⁹ Allí conocerá a Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), y Frédéric Bazille (1841-1870).²⁵⁰ Como parte de este selecto grupo asistiría a tertulias en la Brasserie Adler, donde lideraba la tertulia Gustave Courbet y este defendía y discutía sus obras, el realismo del cual era promotor, y sus opiniones políticas. Mucho después del cierre del taller de Courbet, esta era otra manera de mantenerse al tanto de las teorías del maestro. Otro local importante para los jóvenes interesados en los cambios en el mundo artístico parisino era el Café Guerbois, en el que se podía encontrar a Édouard Manet con Émile Zola y Charles Baudelaire. En los meses de noviembre y diciembre de 1863, apareció en el *Figaro* el influyente texto *Le peintre de la vie moderne* por Baudelaire. En su texto, el poeta y crítico se enfocó en la observación de la sociedad contemporánea urbana, con sus personajes, maneras y peculiaridades, como sujeto digno para el artista. Pero nos parece que su llamada a mirar el presente, a observarlo, y encontrarlo meritorio de ser representado caló en Oller, complementado por los círculos artísticos que frecuentaba. Su discurso en la Escuela Normal en 1903, donde analiza el lugar del arte del pasado en el presente, revela algo de esa influencia baudelariana. “¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general! Por mucho zambullirse pierde la memoria del presente; abdica el valor y los privilegios que aporta la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello

²⁴⁸ EHRlich WHITE, B. *Impressionists Side by Side*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1996, p. 107

²⁴⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 30

²⁵⁰ Ibid.

que el tiempo imprime a nuestras sensaciones.”²⁵¹, dice Baudelaire. “...es necesaria que la obra artística sea concebida de tal modo que se crea que el artista no ha inventado nada y en presencia de un realismo vulgar, se comprenda en esa misma vulgaridad aparente, una profunda observación. Ese es nuestro verdadero arte. El pintor, escultor o literato, que haga surgir una obra maestra de un sepulturero o de un traperero, es diez veces más poderoso artista, que aquel que tenga necesidad de cabezas olímpicas.”²⁵², dice Oller.

Así que tenemos al puertorriqueño empapándose de todas las vertientes artísticas disponibles y en desarrollo en el París de los primeros años de los 1860. Como navega escuelas y talleres parisinos parece navegar el continente, con viajes al norte de Europa por Bélgica, Holanda, Alemania, y Dinamarca entre 1860 y 1864. Se conocen cuatro vistas de Copenhague que exhibe en Puerto Rico en 1868, correspondientes a esa época.²⁵³ Igualmente exploraba el campo francés con sus amigos, estudiando y explorando el campo en Chailly-en-Berre y Fontainebleau en los primeros años de la década. Edmund Renoir escribió en 1879 sobre la experiencia de su hermano Pierre Auguste, buscando qué pintar en Fontainebleau en la compañía de Monet, Pissarro, y Cézanne en 1863. De su archivo tenemos este recuerdo: “En esos días, más que ahora, los estudiantes de arte salían en grupo hacia Fontainebleau, no tenían estudios como los tienen hoy, un lujo desconocido; las posadas de Chailly, Barbizón, o Marlotte los recibían a todos, conocidos o no, y salían a trabajar afuera con sus mochilas. Es ahí que mi hermano conoce a Courbet, quien era el ídolo de los jóvenes pintores, y a Díaz de la Peña, quien ganó su admiración aún más. Fue Díaz quien le dio la mejor lección que pudo haber recibido en su vida, fue Díaz quien le dijo que “ningún pintor que se respete a sí mismo tocaría un pincel a menos que tuviera a su modelo delante de sus ojos.”²⁵⁴ Descripciones como estas

²⁵¹ BAUDELAIRE, C. *Lo comico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, Machado Libros, Madrid, 2015, pp. 151-152.

²⁵² DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 234

²⁵³ *Ibid.*, p. 29

²⁵⁴ RENOIR, E. “Cinquième Exposition”, Ventura, Archives. Recopilado por EHRLICH WHITE, B. *Renoir: His Life, Art, and Letters*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York 1984, p. 16. Traducido del inglés por Tamara Díaz Calcaño.

nos parecen sumamente útiles para visualizar la experiencia de Oller durante esta primera estancia en Francia. Ante la falta de acceso a sus archivos personales y la pérdida de la mayoría de sus obras correspondientes a este periodo, de esta manera podemos considerar y analizar el ambiente y las demás influencias artísticas que le rodeaban. Si bien no tenemos constancia de que Oller haya pasado una temporada en Barbizón, pues no aparece en la lista de huéspedes en Auberge Ganne.²⁵⁵ Sin embargo, ante la consideración de su grupo social en estos momentos nos parece indudable la presencia de Oller en sus expediciones al campo.

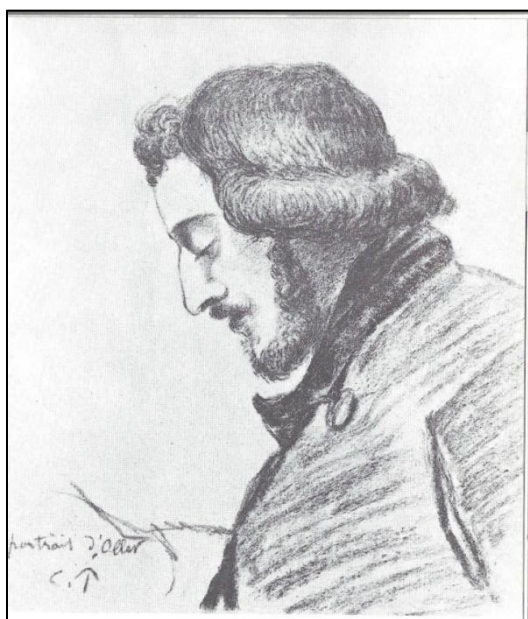


Fig. 98 C. Pissarro.
Retrato de F. Oller, c. 1862-52.
Lápiz. Colección Boehm Oller.

Igualmente se conservan dos obras que ilustran la cercanía de Oller a los miembros de este colectivo, especialmente Pissarro y Cézanne. La primera es un retrato de Oller a lápiz (Fig. 98), realizado por Pissarro, que lo muestra de perfil como un joven elegante y bien peinado. La segunda, que nos parece más importante aún en esta discusión, es un lienzo por Oller en donde aparece un individuo de abundante barba y cabellera, pintando al aire libre bajo una sombrilla, sentado en

el suelo con su lienzo de frente, sin caballete (Fig.99). Este ha sido identificado como Cézanne en la publicación de Edward J. Sullivan de 2014, y su fecha se estima hacia el año 1864.²⁵⁶ La descripción de sí mismo que aporta Cézanne en una carta a su amigo Numa Coste, del 24 de febrero de 1864, podría aportar a la identificación de la figura: “En cuanto a mí, *mon brave*, el pelo y la barba son más largos que el talento.”²⁵⁷ ²⁵⁸ El año 1864 pondrían a este pequeño lienzo

²⁵⁵ Tras conversación y consulta con Frédérique Bourdeau, representante del Musée des peintres de Barbizon, mediante correo electrónico, agostos 2016.

²⁵⁶ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 52

²⁵⁷ DANCHEV, A. Ed. *The Letters of Paul Cézanne*, Getty Publications, L.A., 2016, p. 85

²⁵⁸ Hemos tenido la oportunidad de visitar esta pieza en persona, así como la documentación relacionada a ella, gracias al coleccionista Dr. Luis R. del Corral, el 17 de mayo de 2019, en San Juan, P.R. El Dr. Del Corral nos permitió consultar los documentos de procedencia de la pieza, comprada en Francia en 2006, y la investigación realizada por Haydee E. Venegas para identificar al sujeto de esta. Venegas lo identifica como P. Cézanne, su

como contemporáneo de las primeras pinturas *plein air* de Monet y Renoir, quienes empezaron a experimentar seriamente con el estilo para 1863. También la posiciona como uno de los primeros ejemplos dentro de este grupo, del pintor/colega como tema de una pieza como parte de la contemplación de la vida contemporánea que continuará fascinando a estos pintores. Igualmente nos proporciona una idea del trabajo paisajista de Oller en este período, pues el resto de su producción en esta estancia francesa se ha perdido o aún no ha sido localizada. En esta composición, algo cerrada alrededor de la figura, encontramos a Cézanne pintando sobre el pasto, concentrado en el lienzo ante él. Su cuerpo está orientado hacia el espectador, no hay mucho detalle en las facciones de su cara como para llamarlo propiamente un retrato. Los detalles elaborados son pocos, si hay alguno. La porción más elaborada resulta ser la estructura de la sombrilla blanca que lo protege del sol, su silueta, y parte posterior del lienzo. El entorno natural que le rodea está trabajado de una manera muy suelta con un palpable interés en las texturas antes que en el aspecto individual de cada elemento. Se aprecia un *impasto* considerable, pero también la rapidez con la que se realizó la pintura. Hay un marcado interés en capturar la atmósfera de la escena, en transmitir la tranquila intimidad de este momento.



Fig. 99 F. Oller.
Paul Cézanne pintando al aire libre, c. 1864.
 Óleo sobre lienzo. 25.4 x 33.2 cm.
 Colección de Dr. Luis R. de Corral y Dra.
 Lorraine Vázquez, San Juan.

investigación y conclusiones nos parecieron exhaustivas y concretas. Estos documentos de la investigación y la certificación de Venegas se encuentran en los archivos del Dr. Del Corral. Esta pintura no fue sujeto de publicaciones académicas hasta el libro de Sullivan en 2014, ni fue expuesta públicamente hasta 2015-16 con la exhibición inspirada en el libro, titulada *Impressionism and the Caribbean: Francisco Oller and His Transatlantic World*. Según se desprende de nuestra conversación con el Dr. Del Corral y sus comunicaciones con Sullivan, este último utilizó de referencia la investigación de Venegas sobre esta pintura.

Es un estilo totalmente distinto de lo que debió producir en el taller de Couture y muy alejado de las obras figurativas de Courbet. Las pinceladas que conforman la grama verde son bastante gruesas, con destellos blancos que reflejan la luz, y según continúan hasta el fondo se oscurecen hasta que se unen con los árboles. La cortina de árboles está compuesta de manchas oscuras, ocre, marrones, negros, grises, y blancos. No se definen los árboles, ni sus ramas, pero la textura de sus hojas en la sombra está muy bien lograda. Captura igualmente las sutilezas de luz y la sombra de una manera suave pero efectiva, sin un fuerte contraste de tonalidades, lo que aporta a la atmósfera. La composición es algo oscura, pero de marcado naturalismo. Sin embargo, en la porción izquierda del fondo se puede apreciar la luz natural que se cuela entre las ramas, representada con gran cuidado, ilustrando ese temprano interés en los efectos de la luz. Esta cualidad nos recuerda a Díaz de la Peña, en especial su *Charca en el bosque*, de 1862 (Art Institute of Chicago). La sutileza de sus tonalidades para capturar las diferencias de los lugares manchados de luz y aquellos bañados en sombra crea un efecto de gran intimidad en lo que es una amplia escena de bosque. Como de costumbre con los pintores de Barbizón, los árboles dominan nuestra atención como imponentes símbolos del bosque francés. La presencia de la pequeña figura de la campesina, que camina hacia el horizonte dándonos la espalda, le aporta cotidianidad y previene que se convierta en un paisaje romántico.

En cuanto a la aplicación de la pintura, *Paul Cézanne pintando al aire libre* se asemeja a Daubigny. La pincelada ancha y las manchas de color para lograr la textura frondosa de los árboles. Su *Escena de río con patos* de 1859 (National Gallery, Londres) es una gran vista de una porción del río Oise que tanto disfrutaba de navegar el pintor. Todo lo contrario a la composición cerrada de Oller, pero al acercarnos podemos apreciar las similitudes. Son anchas las pinceladas que componen la arenosa orilla del río; anchas y cortas aquéllas que representan la grama alta que nos acerca a los árboles en el extremo derecho de la composición. Hacia el fondo, al otro lado de la orilla en primer plano, avistamos una gran hilera de árboles que marca el horizonte. Sus frondosos follajes magistralmente logrados con manchas de color

en distintas tonalidades de verde, negro, azul, gris, ocre, amarillo y anaranjado. No es sorpresa que pintores como Díaz de la Peña y Daubigny fueran inspiraciones en el paisaje para jóvenes como Oller, Monet, y Renoir. Su dominio de la pintura y sensibilidad con los colores para lograr la captura de esa impresión directa de la naturaleza es parte fundamental del desarrollo del impresionismo. Cabe recordar que para el principio de los años sesenta, tanto Rousseau, como Díaz de la Peña y Daubigny eran nombres frecuentes en las exhibiciones del Salón y pintores respetados por los críticos después de años demostrando el valor y las posibilidades del paisaje en la pintura. Ahora servían de ejemplo a seguir para una nueva generación que empujaría aún más la experimentación.



Fig. 100 C. Pissarro.
El Marne desde Chennevières, 1864-65.
Óleo sobre lienzo. 91.50 x 145.50 cm.
National Galleries of Scotland,
Edimburgo.

Pissarro en esos años se estaba alejando de los paisajes nostálgicos y atmosféricos de Corot, prefiriendo el naturalismo de Daubigny. Lo podemos apreciar en *El Marne desde Chennevières* (Fig. 100), en su cuidadosa composición de esta vista del río Marne, en las tonalidades brillantes y naturalistas. Nos parece importante considerar a Pissarro pues su amistad con Oller nos parece la más significativa de este círculo en el desarrollo de la obra de este último, y a la vez provee un interesante contraste entre sus respectivas preocupaciones artísticas. Su encuentro en la Académie Suisse debió ser importante para Oller, encontrarse con otro caribeño en París. Otro joven pintor proveniente de un paisaje similar, de edad cercana (solo los separaban tres años) y que hablara español, debió provocar un profundo sentido de

familiaridad que alentó su amistad. Pissarro para entonces aún conservaba varios dibujos y pinturas de temática caribeña y suramericana en su taller. Aun tras su establecimiento oficial en Francia en 1855, Pissarro continuó produciendo paisajes caribeños por un tiempo, alentado por la posibilidad de vender piezas de vistas exóticas, hasta que decidió enfocarse solo en lo que le rodeaba. Gran parte de esta obra temprana de Pissarro se perdió tras la destrucción y saqueo de su taller, como mencionamos anteriormente. Se conservan algunos lienzos de 1856 de paisajes caribeños como *Un arroyo en St. Thomas* (Fig. 101). Un análisis rápido de estas pinturas demuestra cuánto su estilo cambió en unos años. La terminación es parecida a *El Marne desde Chennevières*, aunque las pinceladas son finas, sin mucho interés en las texturas, y el naturalismo se ha sacrificado por la atmósfera. Es una composición de ensueño, un amplio río o una pequeña bahía domina la composición, al extremo izquierdo la ribera arenosa está cubierta de vegetación y las palmas nos aportan una idea de la latitud. Una figura negra, posiblemente un pescador, se detiene a contemplar el agua. La luz del atardecer reviste el paisaje con un tono rosado a través del velo del salitre. Esta, y la mayoría de la media docena de paisajes que se conservan de 1856, es un Caribe visto a través de recuerdos, viejos bocetos, y la influencia de Corot. La exhibición del Salón de 1855, la cual Pissarro logró visitar poco después de su llegada a París, dejó una fuerte impresión en él. Los paisajes de Corot fueron los que más le llamaron la atención, y esta admiración le llevó a estudiar sus técnicas para la representación de atmósfera y luz.²⁵⁹



Fig. 101 C. Pissarro.
Un arroyo en St. Thomas, 1856.
 Óleo sobre panel. 24.5 x 32.2 cm.
 National Gallery of Art, Washington D.C.

²⁵⁹ SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 42

El hermano de Fritz Melbey, Anton, era amigo de Corot y parece haber sido la persona que les presentó.²⁶⁰ Pissarro se convertiría en un alumno informal del paisajista francés, consultándole y pidiéndole consejos sobre las obras que trabajaba.²⁶¹ Así se inicia Pissarro dentro de las vanguardias artísticas del siglo XIX, en los primeros días de su nueva vida en Francia, afiliado desde un principio a la corriente desafiante del paisajismo francés. Oller debió contemplar sus paisajes caribeños durante los años tempranos de su amistad, cuando aún poblaban su taller. Debió reconocer con curiosa familiaridad esos paisajes costeros y rurales, y percatarse cómo era la responsabilidad de las figuras negras y de las palmas indicar la geografía del paisaje. Como se puede apreciar en otras de sus pinturas de 1856, muchas veces sólo esos detalles son los que indican el lugar. Mientras el paisaje en sí es relativamente genérico, o sea podría ser cualquier bahía, costa, o campo de Europa. Esto no es algo que continúa en la obra de Pissarro una vez se dedica al paisaje que tiene accesible. Su detenido estudio de la naturaleza, la luz, la geografía, y la vida campesina en Francia, le permite capturar una impresión inequívoca del lugar. No confundiríamos su *Monte Jalais, Pontoise* (1867, Metropolitan Museum of Art, NYC) o su *Escarcha blanca* (1873, Musée d'Orsay) pintado en Pontoise, con cualquier otro sitio. Bien esto puede ser el concepto que menciona Sullivan, la expresión de *terroir*, la cual define como la expresión de un lugar específico, usualmente bastante regional, que contiene todas sus connotaciones geográficas y emocionales.²⁶² Nosotros le añadiríamos que son todas sus connotaciones culturales, y posiblemente políticas, también. Nos preguntamos si este contraste pudo haber instado a Oller a una consideración profunda de cómo capturar el paisaje y el ambiente puertorriqueños. Como vimos brevemente en *El Velorio*, el paisaje visto por las puertas fue trabajado en un estilo más cercano al impresionismo que el realismo que define la escena interior. Ese es el estilo con el que Oller trabaja sus paisajes caribeños a lo largo de su carrera. Nos parece que estas experiencias, las

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² SULLIVAN, E J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.53

pinturas de un Caribe recordado de Pissarro y su contraste con aquéllas piezas siendo producidas en el campo francés con la influencia de los pintores de la Escuela de Barbizón, provocaron interrogantes en Oller ante el prospecto de una representación verdadera de su paisaje local.

Como bien nos recuerda Lloyd, el paisaje no es el único tema que interesó a Pissarro en el Caribe y Venezuela. Los campesinos de estas tierras figuraron constantemente en su obra, manifiesto temprano del interés que continuaría cultivando por ellos en Francia. Lo podemos apreciar en pinturas como *Négresse portant une cruche sur la tête, St. Thomas* de 1855²⁶³ y en gran parte de la colección de dibujos por Pissarro del Banco Central de Venezuela. Lloyd sugiere que estos años en el Caribe y Venezuela sirvieron para perfilar los inicios de sus intereses políticos y sociales que irían tomando forma con la filosofía de Pierre-Joseph Proudhon y el anarquismo de Elisée Reclus.²⁶⁴ Sullivan presenta el concepto de *terroir* en relación con las representaciones del campesino en la obra de Millet, Pissarro, y Oller.²⁶⁵ Es innegable la importancia del campesino francés y su presencia determinante en los paisajes de los primeros dos pintores. Sin embargo, en el caso de Oller nos parece que es en los paisajes y los bodegones donde se puede hablar de *terroir* de una manera más explícita. Como veremos, en sus paisajes las figuras campesinas y obreras siempre estarán completamente atadas al campo o hacienda representada. Su presencia en la composición está justificada por el paisaje, o por un elemento en el mismo. En Millet, el campesino es el sujeto principal, él justifica el paisaje. Lo podemos apreciar en su *Pastor atendiendo a su rebaño* (c. 1860-95, Brooklyn Museum, NYC), y en *La recolecta de heno en Éragny* por Pissarro (1887, Van Gogh Museum, Amsterdam). El campesino en la obra de Pissarro llega a representar un ideal de vida, los valores y dignidad que perdían en la ciudad o por el trabajo de fábricas. Su campesino nunca

²⁶³ Esta obra es localizada en 1983 por Christopher Lloyd como parte de la colección de la Fundación E.G. Bühler, Zurich. Actualmente no aparece en su catálogo.

²⁶⁴ LLOYD, C. "Camille Pissarro y Francisco Oller", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, pp. 97-98

²⁶⁵ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.53

es presentado como una figura oprimida por el interminable trabajo de campo, él es más libre porque él lo controla y produce para sí mismo. Aunque se conozcan obras por Oller como *El picapedrero*, *El atente*, y *La obrera*, estas figuras no tienen la misma prominencia que en la producción de Millet o Pissarro. Estas se conocen a través del catálogo realizado por Delgado Mercado, y sus paraderos son desconocidos lo que no permite un análisis de las obras. Si se hubiera de señalar un grupo social con una considerable presencia en la obra de Oller serían las personas negras de clase pobre o trabajadora, esclavos o libres. Era un tema que respondía al compromiso abolicionista del pintor, y ha llegado a nosotros a través de dibujos y pinturas como *Un boca-abajo*. Podríamos volver hacer referencia aquí al dibujo por Pissarro, ya mencionado, *Fiesta* (Fig.48), realizado durante su tiempo en Venezuela. Tanto Lloyd, Delgado Mercado, y Nicholas Mirzoeff ²⁶⁶ señalan la influencia de esta pieza en la concepción de *El velorio*. No sabemos si Oller conoció esta pequeña pieza, aunque pudo haber sido de gran interés para el artista la representación de una celebración en un contexto suramericano. Sin embargo, considerando las influencias de Couture y Courbet, y la exposición al costumbrismo español que experimentará Oller durante su segunda estancia en España, *Fiesta* bien podría ser una de las de muchas influencias que cuajaron la realización de *El velorio* en 1893. Aunque no una de las principales, realmente lo que las une es ese interés en los espacios y gente de las respectivas localidades. Nos parece que las impresiones más contundentes de la amistad con Pissarro en Oller radican en la experimentación del medio con el paisaje.

Además de posibles reflexiones sobre cómo representar mejor el paisaje caribeño, su amistad con Pissarro supuso un vínculo con un interesante y creciente círculo artístico. Le presentó al pintor costumbrista danés David Jacobsen (1821-1871), y los paisajistas franceses Antoine Guillemet (1841-1918) y Armand Guillaumin (1841-1927). Partiendo de una de las pocas cartas de Oller que han llegado a nosotros, Guillemet y él parecen haber entablado una

²⁶⁶ MIRZOEFF, N. *The Right to Look*, Duke University Press, Durnham & Londres, 2011, p. 195

buena amistad. Pissarro también significó un importante compañero para el debate artístico. Una carta con fecha del 14 de diciembre de 1865, cuando ya Oller había dejado Francia, recoge la intensidad de la discusión y la familiaridad entre ambos pintores. Pissarro le escribe a Oller: “En verdad, haces el ridículo al solicitarnos el libro de Fromentin. No me digas que te gusta Ingres, viejo hipócrita. Me dejas estupefacto. Fromentin, el pintor hipócrita, pequeño burgués, digno de estar sentado a la vera de los viejos pintamonas del Instituto. Desgraciado, su libro está escrito para la buena sociedad, al igual que sus cuadros falsos.”²⁶⁷ Eugène Fromentin (1820-1876), era un pintor orientalista, actualmente más recordado por sus escritos que por sus pinturas. Su arte era de vertiente romántica, poblado por paisajes con escenas de exóticas y atractivas tierras lejanas. Desafortunadamente no se conserva la carta original de Oller para conocer qué libro por Fromentin solicitaba desde Puerto Rico. Él no publicará su famosa obra sobre los grandes maestros de la pintura belga y holandesa, *Maîtres d'autrefois*, hasta 1876. Para entonces tenía bajo su nombre dos publicaciones donde recogía sus experiencias viajando en Argelia, *Un été dans le Sahara* en 1856 y *Une année dans le Sahel* en 1858. En 1862 publica su novela *Dominique*, donde explora la vida de un joven escritor y la mujer que ama.²⁶⁸ La solicitud de alguna de estas publicaciones fue suficiente para indignar a Pissarro, quien pudo haber temido el olvido de Oller de discusiones anteriores de retar la Academia y el gusto burgués. En esa misma carta incluye esta oración, “Guillemet ha traído estudios muy bellos de La Roche. Está en proceso de hacer unas naturalezas muertas y flores, se perfilan bien. Espero que nos introduzcas a las cosas típicas de Puerto Rico, pero nada de santurronerías; preferiríamos un estudio de una mulata antes que vieja hojarasca.”²⁶⁹ Nos parece esto muy interesante, pues bien, la representación de lo típico, lo local, sea de Francia o de Puerto Rico ya era tema de discusión entre el grupo. También demuestra el interés de estos jóvenes en

²⁶⁷ Carta de C.Pissarro a F.Oller, 14 de diciembre de 1865. Apéndice A de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 224

²⁶⁸ GONSE, L. *Eugène Fromentin: Painter and Writer*, James R. Odgood and Company, Boston, 1883, p. 18

²⁶⁹ Carta de C.Pissarro a F.Oller, 14 de diciembre de 1865. Apéndice A de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 224

géneros menores como el bodegón, que les permitía mayor experimentación técnica que una pintura de historia. Casi parece intuir los bodegones de frutos tropicales que trabajaría Oller a su regreso a Puerto Rico. Recuerda también a un bodegón que apareció en subasta en Alemania en 2008 adjudicado a Oller, presentado como *Bodegón floral con rosas, narcisos, etc. delante de un fondo de papel tapiz rojo*²⁷⁰(Fig.135). El estilo de este nos parece cercano a su primera estancia francesa, y lo convertiría en el primer bodegón que conocemos de Oller sobre un tema no caribeño. Tanto el estilo, la calidad, la firma en esta pintura nos parece acorde a la producción de Oller en la década de 1860 y 1870. Así que Oller bien venía trabajando el bodegón desde Francia, y alentado por las conversaciones con Pissarro parece que arribó a la isla ya con una idea de cómo representar lo local y familiar.

Otra carta de Guillemet a Oller, del 12 de septiembre de 1866, nos da más información de las ideas que el grupo compartía y discutía. Oller llevaba casi un año de vuelta en Puerto Rico cuando recibe esta epístola de Guillemet, donde este lo pone al día con el estatus de la pintura en Francia. Después de quejarse de cuán caros están los colores y lo difícil de obtenerlos a través de crédito, Guillemet escribe: “Solo Pissarro sigue haciendo obras maestras, tendrá este año un Salón magnífico. Ha tenido la audacia de enviar un mamarracho realista a la exhibición universal. ... Cézanne está en Aix donde ha hecho un buen cuadro. Él mismo dice que es bueno y sabes lo difícil que le resulta decirlo. Ha hecho unos estudios de una audacia magnífica. En comparación Manet se parece a Ingres. Qué mucho ha progresado tu estudiante, está irreconocible.”²⁷¹ Las cosas estaban cambiando en París. Desde 1864, Pissarro estaba exhibiendo en el Salón después de haber tenido tres pinturas en el *Salon des Refusés* del año anterior.²⁷² La presencia de Daubigny en el jurado definitivamente trabajaba a favor de jóvenes

²⁷⁰ “Blumenstilleben mit Rosen Narzissen etc vor rotem Tapetenhintergrund por Francisco Manuel Oller y Cestero”, *Price Database*, Artnet.com. Web. (Consultado 26/01/2019)

²⁷¹ Carta de A. Guillemet a F.Oller, 12 de septiembre de 1866. Apéndice B de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 226. Nos parece pertinente aclarar que no hay evidencia alguna que entre Oller y Cézanne se desarrolló una relación de maestro y discípulo. Fue con Pissarro que se puede aproximar a esa definición, y fue de manera informal dentro de su amistad. Bien, Guillemet puede estar haciendo referencia aquí a la dinámica amistosa en Oller y Cézanne.

²⁷² SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 63

paisajistas como Pissarro. Tanto en 1864, como en 1865, exhibió dos paisajes. En 1865, uno de ellos fue *El Marne desde Chennevières* (Fig. 99). El mismo Oller exhibe en el 1864 con un paisaje titulado *Castillo en las cercanías de Saint-Michel, Oise*.²⁷³ Mientras que en el Salón de 1865 con un cuadro religioso titulado *Las tinieblas* y un dibujo a lápiz de su *Retrato de Cayetano Oller*.²⁷⁴ Sin embargo, Cézanne continuaba siendo rechazado, pero persistía en su experimentación estilística.

Menciona dos lienzos enviados por Oller para el Salón de 1866, procede a criticarlos, llegando a una gran manifestación de las teorías que propulsaban un nuevo movimiento artístico. “Tú técnica es buena, lo demás no tiene ninguna importancia, ya lo sabes. Busca las manchas, la técnica no es nada, color y precisión, este debe ser nuestro objetivo. ... Pintamos sobre un volcán, la revolución de la pintura va a sonar su tañido fúnebre, el Louvre se quemará, los museos, los antiguos, desaparecerán y como dijo Proudhon, sólo de las cenizas de la antigua civilización puede surgir un arte nuevo. La fiebre nos quema, hay un siglo entre hoy y mañana. Los dioses del hoy no serán los del futuro. ... no hay que buscar en nadie nada más que en uno mismo--- construir, pintar y plenos colores y bailar sobre los vientres de los burgueses aterrados. ... Ánimo, colores y manchas acertadas, terminaremos imponiendo nuestra manera de ver.”²⁷⁵ Guillemet describe de manera explícita los cambios que verá la pintura francesa en las siguientes décadas a mano de Pissarro, Monet, Renoir, Cézanne, y aquellos que se convertirán en seguidores suyos. Nos permite visualizar el ambiente que rodeaba a Oller, con su bagaje académico español y Couture como maestro, pero con Barbizón y el grupo de la Académie Suisse señalando hacia otro camino. Estas referencias eclécticas y aparentemente contradictorias informarán la obra de Oller para el resto de su vida. Y bien estas

²⁷³ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 125

²⁷⁴ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 33

²⁷⁵ Carta de A. Guillemet a F.Oller, 12 de septiembre de 1866. Apéndice B de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 226

palabras contrastan marcadamente con el proyecto de Oller en Puerto Rico. Como veremos, su estilo se adapta y cambia para estar a la par con sus colegas en sus otros dos viajes a Francia. Pero en Puerto Rico no hay una institución o centenaria tradición artística como la de la Academia francesa para retar. No hay un David, o un Ingres. Hay un Campeche, pero este será una figura que Oller siempre admirará y cuyo estilo no se puede comparar con la producción académica. Su estilo era muy propio y desarrollado en respuesta de su contexto cultural y social en el Caribe.

Guillemet le pide a Oller que regrese lo antes posible. “El estar lejos de París es malo. Nuevas ideas surgen continuamente. Si supieras lo malo que está el trabajo de Ribot, el de Vollon también. Courbet se vuelve clásico. Ha hecho cosas magníficas, al lado los Manet son tradicionales y Manet al lado de Cézanne se volverá tradicional a su vez. Trata de volver, pídele dinero a tu cuñada, trata de conseguir dinero, no hay nada como París. ¿Qué diablos deseas hacer en Puerto Rico? ¿Qué haría Pissarro en St. Thomas?”²⁷⁶ La vida de Oller en la isla se perfila de manera muy distinta de la de sus colegas europeos. Mientras Pissarro no volverá al Caribe y sus preocupaciones artísticas irán a la par de los movimientos vanguardistas en Francia, Oller no podrá dejar el Caribe permanentemente y se verá comprometido a la idea de establecer una tradición artística institucionalizada donde antes no había existido.

²⁷⁶ Ibid., p. 227

Capítulo IV

Con un pie a cada lado del charco: ante la tarea de pintar el Caribe

4.1 La creación del paisaje pintoresco trinitense: la visualización de la presencia británica y criolla (1848-1888)

A su regreso a Trinidad en 1848, Cazabon estableció su estudio en Puerto España en número 58, George St. Anunció sus servicios como paisajista, "...paint landscape and sites, etc."²⁷⁷ En 1851, tras haber mudado su estudio a Edward St., número 9, anunciaría servicios más diversos, "...Drawing Master, Portrait and Landscape Painter in Oils and Water-colours available to attend privately to Pupils, or to classes..."²⁷⁸ En otro anuncio de ese mismo año expone su agradecimiento a los amantes de las artes por el creciente interés que han recibido sus clases y hace referencia al paisaje que tanto parece atraer a sus estudiantes, "Extensive collection of views of Trinidad Scenery, which are so romantic, will be constantly renewed and augmented, to meet the numerous calls of Amateurs."²⁷⁹ Se conoce poco de sus estudiantes, la mayoría de estos fueron hijos de familias británicas de la élite local, miembros del gobierno, comerciantes o hacendados, que podían costear los pagos de esta instrucción. Según recoge MacLean en su investigación, para esta época Cazabon cobraba \$5 por mes en sesiones individuales y \$3 por clase dos veces a la semana por un mes.²⁸⁰ Lo que podía convertirse en un salario sustancial, al considerar que el salario de un maestro cualificado para aquel momento en Trinidad eran unos \$500 al año. Desconocemos con cuánta frecuencia Cazabon ofreció sus clases a lo largo de su vida en Trinidad pues hay poca documentación sobre sus alumnos. Los que conocemos, tomaron clases con Cazabon entre los años 1849 a 1856.

²⁷⁷ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 21

²⁷⁸ Ibid., p. 22

²⁷⁹ DE VERTUIL, A. y DE WILDE, C.A. *The Black Earth of South Naparima*, The Litho-Press, Puerto España, 2009, p. 127

²⁸⁰ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 22

Su alumna más conocida fue Margaret Mann, joven inglesa, quien llega a Trinidad en 1847 tras la asignación de su esposo Gother Mann, un ingeniero militar, a un puesto en la isla. Sus clases con el pintor duraron tres meses en 1849, haciéndola posiblemente una de sus primeras estudiantes. Mann desarrolló paisajes y retratos de tipos sociales similares a los de Cazabon, aunque su relación pedagógica fue corta y algo tensa. Mann lo consideraba un hombre de mente cerrada y con una habilidad artística menor a la de su profesor en Londres, según desprende de sus cartas.²⁸¹ A pesar de ello, parece haber tenido una considerable influencia en cómo Mann se acercaba al paisaje trinitense durante su tiempo en la isla. Otro alumno fue uno de los hijos del Almirante Charles Elliot, gobernador de la isla en 1854 a 1856, Frederick Eden Elliot. MacLean señala una referencia al joven Frederick Eden por su amigo John Beam, donde éste habla de su experiencia como alumno de un pintor trinitense, “In Trinidad he had been taught by an old creole drawing master, one Casabon, who had studied in Paris. Casabon’s water-colour sketches, often only half-finished, taken as he and his pupil rambled through the exquisite scenery of that most lovely island...”²⁸² Esta referencia nos ilustra el compromiso de Cazabon a la práctica de *plein air* tan popular entre paisajistas ingleses y de la Escuela de Barbizón. Un modo de trabajo que utilizó tanto en lo pedagógico como en la creación de sus propias piezas, y que utilizaría toda su vida. El arraigo a este modo de trabajo ilustra la influencia de la teoría pintoresca inglesa, que promocionaba la exploración constante, tanto a viajeros como artistas, en la búsqueda de escenas, vistas, y detalles pintorescos. También es un detalle que contribuye a la dificultad que encontramos en fechar muchas de las obras de Cazabon.

El pintor pasó años explorando Trinidad, pintando vistas similares y los mismos lugares varias veces en un mismo estilo. Y si bien, el detalle de la producción de bocetos y vistas

²⁸¹ DELON, D. (Ed.) *The Letters of Margaret Mann*, National Museum and Art Gallery of Trinidad & Tobago, Puerto España, 2008, p. 31

²⁸² Citado por MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 23

inacabadas durante estas excursiones con sus alumnos nos ayuda a poder identificar obras realizadas en clase, también presenta la posibilidad de que las terminara después. El estilo y técnica de Cazabon no pasó por grandes cambios después de establecerse en Trinidad en 1848. Esto, y las lagunas existentes en la documentación, dificultan el proceso de fechar la mayoría de su producción, y en ocasiones identificar si eran comisiones o piezas personales. Es por ello que, para fines de esta investigación, trabajaremos un número relativamente limitado de piezas realizadas por Cazabon, obras de las que se tiene información cronológica y sobre su realización. Nos enfocaremos en las piezas comisionadas por William Burnley y por Lord Harris. Cazabon utiliza varias acuarelas como base para las vistas en sus álbumes litográficos producidos en las décadas de 1850 y 1860, lo que nos ayuda a colocar algunas composiciones en la cronología. Por esto, hemos decidido solo trabajar óleo y acuarela en la obra de Cazabon. Igualmente, de 1849 a 1850, colaboró como ilustrador para el periódico *Illustrated London News*, llegando a representar escenas del Water Riot de 1849 y escenas de los juicios de personas involucradas en el motín.²⁸³ La historia de su obra periodística queda por ser escrita, pero por su técnica queda fuera de esta investigación enfocada en la pintura. Sin embargo, es un detalle importante pues ilustra la ambición y el trabajo de Cazabon en lograr insertarse como artista en la activa vida profesional de Puerto España. Como un hombre de color en la sociedad colonial británica y como pintor en un lugar con un circuito artístico pequeño, limitado al gusto de la élite local, en gran parte británica dada a la administración política, Cazabon pondrá su talento al servicio de un sistema conservador y controlado. Siendo consciente, también, de las tensiones y los prejuicios raciales que podían afectar su relación con clientes blancos y su selección de temas. A pesar de ello, el pintor ha dejado una producción que permite entrever los mecanismos sobre los cuales se movía la sociedad trinitense.

²⁸³ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 21

Una vez abrió su estudio en la capital, Cazabon no tardó en recibir a sus primeros clientes. Entre estas primeras comisiones figuran varias vistas de Trinidad y una representación del navío S.S. Venezuela (Fig. 102) por Sir James Lamont.²⁸⁴ Lamont era un explorador y científico escocés, cuya familia poseía una hacienda azucarera en Trinidad desde principios de la centuria. Propiedad que contó en un momento dado con alguna de las cantidades más altas de esclavos en la isla.²⁸⁵ Su llegada a Trinidad en 1848 se debía a la muerte de su tío, quien le dejaría una fortuna y la propiedad en Trinidad.²⁸⁶ S.S. Venezuela fue el navío en el que él y sus sobrinos embarcaron en una expedición al Amazonas.²⁸⁷ En su representación del barco, Cazabon hace uso de su instrucción francesa, haciendo eco de su maestro Morel-Fatio. Lo veremos trabajando esta temática náutica varias veces en el Caribe, con piezas como *H.M. Ship Wellesley* (Belmont House, Faversham) y *Barca de tres mástiles, St. Lucia* (1862, Colección J. Bryan Tonkinson). Aquí ha optado por mostrar la nave, no como una gran imagen de aventura, sino como la nave de pasajeros que era. Bajo un cielo sumamente naturalista, representa el momento en que los pasajeros embarcan desde pequeños botes, listos para empezar la travesía. El oscuro humo del carbón que mueve esta nave estadounidense contrasta con el cielo y mantiene la atención del espectador sobre el navío, así asegurando su protagonismo en la pieza aunque la escena que ha representado sea cotidiana.



Fig. 102 M..J. Cazabon
S.S Venezuela, 1848.
Acuarela.
Colección Anthony Robinson.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ CUDJOE, S.R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 148

²⁸⁶ JONES, A.G.E. "Lamont, Sir James, first baronet (1828-1913)", *Oxford Dictionary of National Biography*. Web. (Consultado 23/11/2018)

²⁸⁷ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 21

Antes de continuar se debe recordar que la Trinidad a la que llega Cazabon en 1848, es una postemancipación. El proceso abolicionista en el Caribe británico había sido marcado por grandes tensiones sociales, políticas y económicas, como en todos lados donde se instaló tal institución. Del 27 de diciembre de 1831 al 5 de enero de 1832, se desarrolló en Jamaica una masiva insurrección de personas esclavas, actualmente conocida como la Rebelión de Navidad, que vio la destrucción de unas 100 haciendas de azúcar y sus cosechas, con unas 17 personas blancas asesinadas.²⁸⁸ El ejército lograría controlar la rebelión en menos de dos semanas, pero la represión fue brutal, con más de 300 ejecuciones que incluyeron a los líderes de la misma, como Sam Sharpe en 23 de mayo de 1832. Unos 15 meses después se firmaría en el Parlamento británico la abolición de la esclavitud para sus territorios caribeños, y se ejecutaría oficialmente en 1834.²⁸⁹ Eventos como este, sucediendo en la sombra del aún fresco recuerdo de la Revolución Haitiana, se deben tener presente según analizamos el paisaje de Cazabon a mediados de siglo.

En 1834, se inició el proceso de aprendizaje en el que el esclavo continuaba trabajando con la supuesta intención de aprender un oficio que lo preparase para la libertad. El proceso buscaba favorecer a los dueños de esclavos, en especial a los hacendados quienes buscaron hacer el período extenso en el interés de evitar pérdidas monetarias y asegurar una indemnización por ‘la propiedad e inversión perdida’ por parte del gobierno. El período de aprendizaje en Trinidad duró menos de lo que se esperaba dada la continua presión de grupos abolicionistas británicos sobre la Oficina Colonial que regía los territorios, y en 1838 se elimina el período de aprendizaje, proveyendo la libertad total a la población esclava.²⁹⁰ La abolición supuso un golpe inmenso a la industria azucarera de la isla de tal magnitud que se convirtió en una “crisis laboral.”²⁹¹ El rechazo de antiguos esclavos a volver a trabajar por una paga mísera

²⁸⁸ DELLE, J.A. *The colonial Caribbean*, Cambridge University Press, Nueva York, 2014, p. 1

²⁸⁹ Ibid., pp. 1-2

²⁹⁰ BRERETON, B. *A History of Modern Trinidad 1783-1962*, Terra Verde Resource Centre, Champs Fleurs, 2009, p. 76

²⁹¹ Ibid., p. 77

en donde habían sido oprimidos y maltratados, fue una de las causas mayores para la crisis. Una de las soluciones propuestas para manejar la decadente situación laboral fue la asignación del salario más alto en las colonias británicas caribeñas a trabajadores de la industria.²⁹² William Hardin Burney, nacido en Nueva York y establecido en Trinidad desde adolescente, fue una de las voces más activas de la ‘plantocracia’, llegando a presentarse ante el Comité de la Cámara baja del Parlamento local para exponer las dificultades de los hacendados en generar suficientes ingresos para mantener su producción ante el cambio acaecido por la abolición.²⁹³

Por su parte, una gran porción de la población recién liberta se movilizó fuera de las propiedades e ingenios donde habían vivido como esclavos, ingresando en la industria comercial en la venta de textiles y víveres, mecánica, transporte, o en la artesanía. Así como comprando o rentando propiedad para cultivos de menor escala, como vegetales, cacao, y café. Hacia 1859, muchos de estos pequeños comerciantes se encontraban haciendo buen negocio y buenos ingresos. Otros habían encontrado trabajo en haciendas abiertas después de 1838. La población negra y mulata se encontraba estableciendo sus propios medios de subsistencia y crecimiento social. Aunque cabe mencionar que la crisis económica en la década de 1830 no solo fue impulsada por la abolición, sino también por el creciente desinterés de Inglaterra por sus propiedades caribeñas por el mayor potencial de explotación económica que representaba India.

Para 1849, la industria azucarera trinitense empezaba a estabilizarse, generando ganancias considerables por primera vez en diez años. Esta estabilidad se debió en gran parte a una alta inmigración india y china que diversificó aún más el panorama racial de Trinidad, aunque estos trabajadores no vivían, ni trabajaban en mejores condiciones que los antiguos esclavos negros. La inmigración india, específicamente, estaba atada a un sistema de contratos de servidumbre facilitados por los gobiernos coloniales para trabajar en las haciendas e

²⁹² Ibid., p. 78

²⁹³ Ibid., p. 77

ingenios azucareros. Estos acuerdos permitían a los hacendados pagar salarios menores a los que se le pagaban a los negros libres; mientras, el gobierno local cubría un tercio del costo del transporte de las personas de India a Trinidad, con el dinero de impuestos.²⁹⁴ Es este el contexto en el que Cazabon realiza sus primeros retratos de propiedad, en el momento en que los propietarios podían visualizar el regreso del dominio del azúcar en el mercado.

William Hardin Burnley (1780-1850) será uno de los mecenas más importantes en estos primeros dos años de la carrera de Cazabon en la isla. Burnley es recordado por haber sido un anti-abolicionista vocal y el hacendado más adinerado de Trinidad, así como el mayor propietario de esclavos en la colonia. Le comisiona una serie de 12 pinturas de vistas de sus propiedades y de la isla.²⁹⁵

La serie de Burnley aún es conservada por sus descendientes, aunque Cazabon utilizó algunas de ellas para las vistas en su *Album de Trinidad* (1857).²⁹⁶ Una de estas es *Garden Estate, Arouca* (Fig. 103), una vista de una de sus haciendas azucareras y una de las pocas composiciones donde Cazabon representa el trabajo campesino de manera explícita. La composición hace eco de los retratos de propiedad de Bridgens. En primer plano un hombre negro sobre una carreta llena de paja, halada por dos bueyes, está casi en el centro de la composición y guía nuestra mirada hacia donde lleva su cargamento. En la porción derecha, avistamos los ranchos y las chimeneas humeantes. De ahí se empieza una línea de techos a dos aguas hasta el otro extremo de la composición. Sus formas y distribución hacen eco de las montañas en el fondo, aportando mayor armonía visual. El cielo es gris, pero no le quita a la atmósfera idílica y tranquila. En su excelente análisis de los paisajes de Cazabon, Wahab describe este paisaje como la reivindicación del poder de Burnley, aún en medio de la crisis laboral, “The animal-drawn cart, directed by a black labourer with burden, in addition to minute

²⁹⁴ Ibid., p. 86

²⁹⁵ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 121

²⁹⁶ Ibid., p. 122

traces or smudges near the factory also suggest that labor is in progress, but hidden away from sight. Yet it is this very containment of labour and signal of industriousness at a time when Africans were being increasingly reinscribed as lazy and lacking industry, that testifies to Burnley's power to keep sugar estates running even in the midst of a labour crisis."²⁹⁷ O sea, no solo busca enfatizar su estabilidad en momentos de precariedad comercial, una estabilidad que continuará según la industria logre mayor ganancia en los próximos años, sino que le niega la presencia y esfuerzos a las figuras negras sobre quienes dependía esa estabilidad. Más significativo aun cuando la población negra se encontraba desarrollando sus propios negocios y entrando a distintas industrias por cuenta propia. Para personas como Burnley, la emancipación y la salida de los negros libres de las haciendas para ejercer su propia autonomía representaba un regreso a la barbarie, por significar un cambio extremo en el orden social y la desestabilización de su economía.²⁹⁸ Entre los hacendados blancos se generó una ansiedad alrededor del trabajador negro. Esta perspectiva podría ayudar a entender la ausencia de trabajadores en los paisajes de Cazabon, sean retratos de propiedades o no. Sin embargo, Wahab no toma en consideración el lenguaje pictórico bajo el cual Cazabon está construyendo estas representaciones del paisaje trinitense, lo pintoresco.



Fig. 103 M..J. Cazabon
Garden Estate, Arouca, 1849.
 Litografía pintada.
 National Gallery of Trinidad and Tobago,
 Puerto España.

²⁹⁷ Ibid., p. 122

²⁹⁸ WAHAB, A. "Race, Gender, and Visuality: Regulating Indian Women Subjects in the Colonial Caribbean". *Caribbean Review of Gender Studies*, Issue 2, The University of the West Indies Centre for Gender Studies, Mona, Kingston, 2008, pp. 3-4

La presentación del trabajo humano en el paisaje es parecida a cómo estas acciones son incorporadas en el paisajismo pintoresco inglés. Usualmente, cuando vemos una figura campesina o trabajadora en el paisaje, está de camino a la acción o en medio de una labor que aporta un aire cotidiano o encantador, usualmente relacionada a la agricultura o al bosque. Pero nada que pueda parecer demasiado arduo. Cazabon no tiende a representar a sus figuras laborando. Las lavanderas que llegan a los ríos son la excepción en varias escenas, como se aprecia en *Río Santa Cruz II* (1849, Colección William Burnley, Gran Bretaña). Muchos de sus paisajes, en especial las comisiones, se asemejan a *Orange Grove* (Fig. 104), otra de las piezas realizadas para el norteamericano, un idílico paisaje con poco o ningún rastro de labor manual trabajando para cumplir con el gusto pintoresco. Esto es una tendencia que se puede trazar en las discusiones de lo pintoresco de Gilpin y Price.

Price abogaba por la inclusión de figuras campesinas, u otras también consideradas pintorescas, como los gitanos. Pero no debían ser representadas en plena faena, o en posiciones patéticas; ellas, como el paisaje, debían mostrar cierto grado de idealización pues se incluían para ambientar la escena y no amenazar o incomodar al espectador. Las figuras humanas en el paisaje pintoresco tienen un rol subordinado a la naturaleza, como lo describe el académico Peter Garside.²⁹⁹ No se ha de olvidar que la Revolución Francesa de 1789 estaba fresca en la mente de un terrateniente como Price, mientras trataba de definir un paisaje rural sin exponer la pobreza del campo, ni las dificultades del campesino inglés. Se desarrolló un estilo pictórico, que incluía su figura liberada de lo peor de su condición. Mitchell lo resume de la siguiente manera, "...the landscape came to stand for British liberty, the freedom presumably for the rich to be rich and the poor to be poor."³⁰⁰ Hacendados y políticos en Trinidad, conscientes de la Revolución Haitiana, la Rebelión de Navidad y lidiando con su respuesta y su economía dentro

²⁹⁹ GARSIDE, P. "Picturesque figure and landscape: Meg Merrilies and the gypsies", *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770* (Ed. Stephen Copley y Peter Garside), Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 146

³⁰⁰ MITCHELL, W.T.J. *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2002, p. 85

del marco de la emancipación, encontrarían en este estilo una manera de reconciliarse con los cambios de la sociedad que habitaban, sin sentirse amenazados en su representación. Igualmente, la falta de protagonismo de las estructuras de producción, el molino de azúcar y el rancho de las calderas, va acorde a la filosofía pintoresca del paisaje. Ante el crecimiento de fábricas industriales, sus efectos económicos y sociales sobre el ámbito rural de finales del siglo XVIII, tanto Gilpin como Price se mostraron en contra de la inclusión de fábricas en los paisajes pintorescos.³⁰¹ La naturaleza toma precedente ante la industria, tanto en Inglaterra como en Trinidad en el paisaje pintoresco, a modo de circunscribir visualmente las tensiones económicas y sociales que informaban la vida en los lugares representados.



Fig. 104 M.J. Cazabon
Orange Grove, 1849.
Acuarela.
Colección William Burnley,
Reino Unido.

Orange Grove (Fig. 104) muestra una amplia vista de la propiedad que permite que la estructura, la residencia de Burnley en Orange Grove, se pierda en el paisaje. En varios paisajes Cazabon opta por ocultar la estructura con árboles o abundante vegetación, manifestando una preocupación por aportar igual o mayor protagonismo a la naturaleza. Bien una preocupación que corresponde a las convenciones de la estética pintoresca tan popular entre paisajistas británicos a principios del siglo XIX. En *Orange Grove*, en primer plano nos encontramos un estanque con un bote vacío. Estanque que en aquel momento era popular entre los vecinos de

³⁰¹ BERMINGHAM, A. *Landscape and Ideology*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 80

la región de Tacarigua, donde se localiza la propiedad.³⁰² Seguido por unas vacas pastando y detrás de ellas, se avista la residencia. El fondo es adornado por una cordillera en verdes y azules. Cazabon aprovecha su medio predilecto para capturar la luz, utilizándolo magistralmente para iluminar la residencia y así enfatizarla en el amplio terreno. No se avistan figuras humanas en el paisaje, ni trabajadores o jardineros. Solo los animales, los cuales bien pueden ser de la propiedad de Burnley y de esta manera se identifica el terreno al límite del estanque como parte de la extensa propiedad. Cazabon expone su conocimiento de la tradición paisajista inglesa, consciente del gusto de su clientela. Logra una representación pastoril e idílica con su amplia composición, atención a la naturaleza, y la luminosidad con la que baña la escena. Su composición en *Orange Grove* hace referencia directa a retratos de propiedad, como *Vista de Chatsworth* (Fig. 105) por William Marlow (1740-1813) y *Wivenhoe Park* (Fig. 106) por John Constable. Ambos distintos en su acercamiento al paisaje y a la propiedad, pero cuyas cualidades Cazabon logra combinar en su acuarela.



Fig. 105 William Marlow
Una vista de Chatsworth, c. 1770
Óleo sobre lienzo.
Chatsworth House, Derbyshire.

³⁰² CUDJOE, S.R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 148



Fig. 106 J. Constable
Wivenho Park, 1816.
 Óleo sobre lienzo.
 National Gallery, Londres.

En *Una vista de Chatsworth* nos encontramos con una representación abarcadora de la propiedad, en todo su esplendor pintoresco. Marlow ha optado por colocar al espectador en una colina al otro lado de la propiedad para lograr una vista casi panorámica. El primer plano se viste de sombra, gracias al árbol en el lado derecho de la composición. Al borde de la sombra dos campesinos o empleados de la propiedad parecen recoger frutos del bosque. Además de aportar a los aires bucólicos de paisaje, las figuras podrían indicar los extensos límites de Chatsworth. Según el ojo se adentra en la pintura, ya en un paisaje iluminado, encontramos un río que cruza la propiedad y un puente de piedra. Llegamos entonces a una de las grandes fachadas de la residencia principal de Chatsworth, rodeada de algunas estructuras hasta que finalmente el ojo se detiene sobre la colina que le sirve de fondo. La composición está realizada con el fin de representar con majestuosidad la propiedad de Chatsworth, mientras se ‘naturaliza’ la presencia humana, en especial las estructuras, en el paisaje. Esta tendencia de ‘naturalizar’ elementos arquitectónicos en este tipo de composiciones es popular en la producción visual pintoresca, vinculada a la cultura de turismo interno y la expansión de la acuarela entre estos viajeros en la segunda mitad del siglo XVIII. Libros como el de Gilpin, ya mencionado, recomendaban a sus lectores la selección de escenas como éstas, mientras que también eran celebradas por las publicaciones de viajes.³⁰³ La guía ‘*A tour thro' the whole*

³⁰³ ANDERSON, J. *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century*, Bloomsbury Publishing, Nueva York, 2018, p. 63

island of Great Britain’ por Daniel Defoe, publicada originalmente en tres volúmenes entre 1724 y 1727, seguida de varias ediciones a través de la centuria, llega a hacer referencia a Chatsworth. “Nothing can be more surprising of its Kind, to a Traveler...when, after a tedious Progress thro’ such dismal Desert, on a sudden the Guide brings him to this Precipice, where he looks down from a comfortless, barren, and, as he thought, endless Moor, in the most delightful Valley, and sees a beautiful Place.”³⁰⁴ Estos hermosos lugares y sus hermosas vistas de propiedades rurales de la clase aristocrática serían lugares populares entre viajeros en Gran Bretaña. Y como escribe Jocelyn Anderson, la expectativa del turista estaba informada por las vistas de estas propiedades, no solo representadas en texto sino también en grabados y pinturas.³⁰⁵ Según progresaba la centuria estas representaciones se adaptaban a la estética artística, respondiendo al gusto por lo romántico y pintoresco. Es así como el enfoque en estos retratos de propiedad pasa de la estructura a la escena en general, a la naturaleza y cómo la propiedad se integra a ella. Será una estrategia composicional popular entre paisajistas hasta entrado el siglo XIX.³⁰⁶ Escenas como *Una vista de Chatsworth* eran conocidas por otros artistas y por el público en general, a pesar de ser comisiones privadas. Marlow expondría esta pintura en la Real Sociedad de Artistas en Londres en 1770.³⁰⁷ Composiciones similares serían populares entre acuarelistas como Thomas Hearne (1744-1817), como se aprecia en piezas como *Castillo Lumley* (Morgan Library & Museum, Nueva York).

Constable, por su lado, se acerca a los retratos de propiedad desde su sensibilidad naturalista. *Wivenhoe Park* fue una comisión del dueño, Francis Rebow, quien era amigo del padre del pintor. Constable pasó varias semanas realizando bocetos y estudios en los terrenos de la propiedad en busca de la vista que escogería para el lienzo final. La vista que elige es dominada por el río y el estanque que cruza la propiedad, con pequeñas escenas cotidianas. Las

³⁰⁴ Citado por ANDERSON, J. *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century*, Bloomsbury Publishing, Nueva York, 2018, p. 63

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ibid., p. 64

³⁰⁷ Ibid.

vacas pastando, los patos y cisnes en el agua, los pájaros congregándose en los árboles de la propiedad, y los trabajadores en el bote; resaltan el aspecto rural de la vida en Essex. La vista escogida no incluía la residencia, por lo que buscó añadirla de una manera sutil y natural. Podemos entrever la estructura en ladrillo rojo detrás de los árboles en el centro del paisaje. El naturalismo característico de Constable, en la selección de sus escenas, en sus árboles, nubes, e interés en los efectos de la luz, aleja sus pinturas de la típica composición pintoresca, así como su inusual composición. En éstas tiende haber cierto nivel de idealización de la naturaleza o las composiciones son sumamente estructuradas y divididas, en el interés de enfatizar su tema como acabamos de ver en *Una vista de Chatsworth*, y hasta en *Roaring River Estate* de Robertson. Un naturalismo similar al de Constable en la obra de Cazabon se hace evidente en acuarelas como *Old Woodbrook Estate* (National Gallery of Trinidad and Tobago, Puerto España) y *Dry River, Port of Spain* (Belmont House, Faversham).

Cazabon utiliza en *Orange Grove* una composición abarcadora para representar la naturaleza alrededor de la propiedad sin ocultarla, como se aprecia en Marlow. Pero no resalta la residencia de la misma manera, optando por señalarla con su distribución de la luz. Mientras tanto, como Constable en *Wivenhoe Park*, colocó gran atención en elementos rurales y naturales, como las vacas, el estanque, y los árboles en el plano que precede a la residencia. Considerar pinturas como las de Marlow y Constable con relación a la producción de Cazabon, se permite entrever el conocimiento del pintor trinitense de la tradición paisajista británica.

Cabe mencionar también el conocimiento de Cazabon de su mercado. Paisajes con majestuosas residencias y monumentos se hacían accesibles y se popularizaban en la impresión de álbumes de vistas, otra producción común dentro del ámbito pintoresco. Estas obras se popularizaron con la litografía, primero en Gran Bretaña y luego en Francia, teniendo un auge durante la primera mitad del siglo XIX. Esta producción estaba alentada por el interés en la literatura de viajes, que gana terreno en países europeos en procesos activos de expansión

colonial e inmigración. Cazabon debía ser consciente de publicaciones litográficas como *A New Display of the Beauties of England* de 1776, o de la publicación anglo-francesa *Travel to England* de 1829, producida por Henry Monnier y Eugène Lami. Muchos artistas franceses interesados en la litografía y en la producción de álbumes o porfolios, no solo de paisajes, pero también de caricaturas y figuras, viajaban a Inglaterra en busca de conocimiento e inspiración.³⁰⁸ Produciéndose un intercambio creativo similar al círculo de acuarelistas alrededor de Bonington, algo que permitiría a Cazabon mantenerse actualizado con la situación artística británica de su interés. Igualmente, los grabados de viajes tuvieron una fuerte presencia e influencia en la producción de *intaglio* y litografía en Gran Bretaña y sus colonias, así como sobre la popularidad de la literatura de viaje.³⁰⁹ *Lithographic Views of Bombay* de 1826, por José M Gonsalves, representa uno de los primeros ejemplos de álbumes litográficos producidos en y para el mercado británico colonial.³¹⁰ El álbum consiste en seis vistas topográficas, en blanco y negro; las ilustraciones fueron producidas e impresas en India. Gonsalves produciría otra serie de paisajes en 1833, en color. Estas obras evidencian el interés en la visualización de los territorios coloniales bajo las tendencias artísticas metropolitanas. Geoff Quilley asocia la visualización del paisaje antillano de esta manera desde el siglo XVIII, como ya vimos con George Robertson, con la noción de que en el paisaje se encuentra el verdadero valor de la colonia.³¹¹ O sea, el valor económico de la explotación de esa tierra. Esto nos ayuda a entender el contexto de la producción litográfica de Cazabon, donde utilizaría composiciones realizadas bajo las comisiones de Burnley y Lord Harris.

De 1851 a 1860, Cazabon trabaja en cinco publicaciones litográficas, tres de ellas álbumes. El primero de estos es *Views of Trinidad*, que consiste en 18 vistas, impresa en París.

³⁰⁸ MAINARDI, P. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, Yale University Press, New Haven, 2017, p. 48

³⁰⁹ FORDHAM, D. "What is a travel print?", *Picturing Places*, British Library. Web. (Consultado 10/10/2018)

³¹⁰ GONSALVES, J.M. "Lithographic Views of Bombay", *Collection items*, British Library. Web. (Consultado 10/10/2018)

³¹¹ QUILLEY, G. "Pastoral plantations: the slave trade and the representation of British colonial landscape in the late eighteenth century", *An economy of colour* (Ed. Geoff Quilley y Kay Dian Kriz), Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 111

La mayoría fueron tomadas de sus trabajos para Lord Harris. Utilizó los servicios del litógrafo Eugène Cicéri (1813-1890) para la reproducción de sus vistas. *Album of Trinidad* de 1857 es el segundo, también realizado en París y donde utiliza algunas de las composiciones que hemos discutido de las propiedades de Burnley. El tercer álbum es una colaboración con el fotógrafo Hippolyte Antoine Hartmann (1818- ¿?), *Album of Demerara*, publicado en París en 1860. Este consistía en 16 vistas, basadas en fotografías y pinturas por los dos artistas del paisaje de la región de Demerara, en la entonces Guyana británica. Ese año y con la misma imprenta Lemercier, los dos artistas también publican *Album Martiniquais*, dedicado al paisaje de la isla de Martinica. Cazabon solo contribuye con una vista, de las 12 que constituyen la serie.³¹² Con estas producciones litográficas, Cazabon demuestra su conocimiento y compromiso con las tendencias paisajistas europeas, en especial las británicas. Al mismo tiempo que utiliza sus conexiones francesas para la realización de impresiones de alta calidad.

A pesar de la impresión francesa de sus álbumes, su público radica en Trinidad. Al consultar la lista de suscriptores para la publicación de *Views of Trinidad* en 1851, encontramos a varias personas de influencia local, algunos en puestos administrativos o militares temporeros. Entre ellos figura el gobernador Lord Harris, el Almirante Thomas Cochrane, conde de Dundonald; Richard Patrich Smith, arzobispo de Puerto España; M. Monaghan, obispo de Roseau; el capitán Goldsmith, del navío Wellesley que Cazabon representaría; dos jueces; otros miembros del clero, de la administración, y médicos.³¹³ Al considerar este proyecto, las demás publicaciones litográficas y las comisiones que recibe Cazabon de parte de ese sector social, nos enfrentamos al interés colectivo de los intelectuales y la clase privilegiada de Trinidad de visualizar y “nombrar” la tierra caribeña que les rodeaba. Cudjoe desarrolla este concepto con relación a la literatura producida en y sobre la isla en el siglo XIX, específicamente la literatura científica.³¹⁴ La producción artística más importante de Cazabon

³¹² MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, pp.36-37

³¹³ CAZABON, M.J. *Views of Trinidad*, Geoffrey MacLean e Incafo S.A. Madrid, 1984, p. 19

³¹⁴ CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, p. 146

ocurre en paralelo a publicaciones como *Trinidad: Its Geography, Natural Resources, Administration, Present Condition, and Prospects* (1858) por L.A.A. de Verteuil (1807-1900) y *Oiseau de l'île de la Trinidad* (1866) por Antoine Leotaud (1814-1867).

Mientras la publicación de Leotaud es explícitamente científica, enfocada en la clasificación de los pájaros de la isla, también toma en consideración la geografía trinitense en su estudio, colocando la isla como parte del paisaje suramericano.³¹⁵ Leotaud, nacido en Trinidad, y educado desde los 12 años en Francia, regresó a la isla en 1839. De Verteuil, por su parte, en su publicación buscaba resaltar las riquezas naturales de la isla. De ascendencia francesa, conservador y católico, era miembro de la élite blanca criolla de la isla. Su texto es un estudio geográfico de la misma, esto en sí es significativo pues era una disciplina completamente atada a los intereses económicos y expansionistas de las fuerzas coloniales del momento. Igualmente provee información sobre los recursos naturales y su potencial agrícola, sobre la flora y fauna, el clima, y la diversidad poblacional. En su introducción, Verteuil expone su perspectiva europeizada y conservadora al discutir los efectos sociales y económicos de la abolición sobre Trinidad. Como Burnley, Verteuil lamentaba los efectos de la abolición sobre la economía de la isla, pues Trinidad era un país agrícola.³¹⁶ Expone sobre lo que pensaba eran las faltas morales de la población negra, cuya vagancia y dejadez (y decisión de dejar las hacienda para desarrollar negocio propio) vincula con la abolición y expone como parte de la precariedad económica del país, a la vez que resalta el potencial económico de la isla a su público, mayormente británico. Tanto de Verteuil como Leotaud realizan el ejercicio de identificar y nombrar lugares, animales, y plantas trinitenses; colocándolos en el contexto científico local e internacional y, como lo describe Cudjoe, demostrando cómo los habitantes de la isla toman posesión de su tierra.³¹⁷ Es en este ámbito donde Cudjoe coloca la obra de Cazabon, en la visualización de la tierra cuya población estaba empezando a sentir un hondo

³¹⁵ Ibid., p. 168

³¹⁶ Ibid., p. 159

³¹⁷ Ibid., p. 166

sentido de pertenencia. La década de 1850 es un período crítico en Trinidad pues se empieza a manifestar una “consciencia histórica.”³¹⁸ En la de 1860, se empezará a desarrollar aún más en manos de una generación de criollos de color. Cudjoe escribe sobre el impacto de la obra de Cazabon, junto a los escritos científicos de Verteuil y Leotaud, “In a world that was about to be exploited further, painting offered one mean of reconciling the social, the economical, the fading grandeur of an “aristocratic class” with the rise of a newly emancipated peasant class. Indeed, the pastoral images that one sees in Cazabon’s work make the landscape more human and accommodating to the latter and reveal aspects of the culture that hitherto fore was not documented within the social space. ... we can argue that Cazabon used his visual imagination to bring the local space into the realm of discourse, rendering it distinct, concise, and conceivable. He transformed and imagined an illusory landscape into a narrative presence, pregnant with meaning and possibility.”³¹⁹ Cudjoe cierra su capítulo enfocado en Cazabon, de Verteuil, y Leotaud, con esta conclusión sobre sus intenciones: “Trinidadians in every sense of the word, were engaged in an enterprise that transcended them. Pioneers in the areas of art, geography, and ornithology, they opened up areas of discourse that were necessary for the understanding of the Trinbagonian society. Implicated in a history of ideas of which and to which they were not necessarily conscious, they were concerned only to name the place in which they lived. In a very real sense, this new colonial land had to be brought within the horizon of intelligibility (both local and foreign) through visual and written representation.”³²⁰ Aunque nos parece acertado colocar a Cazabon como parte de una generación trinitense emprendida en la labor de visualizar su tierra, nos parece que no se le da el peso que merece a la manera en la que lo hace y para quién lo hace. Para entender la manera y estilo en la que Cazabon representa el paisaje trinitense se debe reconocer el lenguaje pictórico y artístico que utiliza. De igual manera, se debe tener en cuenta para quién pinta el paisaje. Si bien Trinidad

³¹⁸ Ibid., p. 158

³¹⁹ Ibid., p. 154

³²⁰ Ibid., p. 172

se encontraba en un período de creciente consciencia histórica en la década de 1850, no será hasta finales de 1880 cuando se empezará a manifestar un nacionalismo cultural explícitamente separado de nociones europeas, propulsado por los sectores de color de Trinidad, y de vertiente política autonómica.³²¹ Por ello debemos considerar la producción artística de Cazabon ligada a la visualización y comprensión del paisaje tropical para el público británico y criollo de ascendencia y relaciones europeas. El estilo pintoresco que utiliza Cazabon es sumamente compatible con las intenciones de visualizar un territorio extranjero como parte del dominio británico, en especial uno que llevaba poco tiempo bajo su administración y cuya población era cada vez más diversa y menos blanca. Al considerar las comisiones de Lord Harris, se hace evidente el interés en representar la presencia británica, a través de edificios oficiales presentados en escenas naturales estructuradas (jardines y composiciones pintorescas en la representación pictórica). Esto y las amplias vistas de Trinidad que produce Cazabon para el gobernador ponen de manifiesto un deseo de hacer del paisaje tropical legible y controlado por la administración británica.

George Francis Robert (1810-1872), el tercer Lord Harris y militar de profesión, llega por asignación a Trinidad el 28 de abril de 1846. Tres días más tarde se llevaría a cabo su investidura como gobernador.³²² Llega a enfrentarse a la crisis laboral postemancipación y a la decadencia de la industria azucarera. Lord Harris se mostró genuinamente interesado en la prosperidad y progreso social de Trinidad, haciendo de la economía y la educación las preocupaciones principales de su gobierno.

A su llegada las haciendas azucareras pasaban por su peor momento, continuaban operando con pérdidas, y a pesar de que en 1845 habían llegado los primeros inmigrantes indios para laborar en la industria, esto no había sido suficiente. Después del primero, los viajes fueron suspendidos por las pésimas condiciones que sufrían los inmigrantes, resultando en muerte y

³²¹ Ibid., p. 252

³²² MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 9

enfermedad. Bajo el gobierno de Lord Harris, estos viajes migratorios se reanudarían un gran número de veces, aunque eran suspendidos desde India por las malas condiciones en el transporte. En 1848, el gobierno británico accede a ayudar, al cubrir los gastos de estos viajes migratorios para aliviar el peso del coste sobre el gobierno local.³²³ En 1852, se reanudarían, esta vez con la creación de una oficina protectora de los inmigrantes, la concesión de transporte gratuito para sus familias y el establecimiento de viviendas para ellos y los suyos.³²⁴ Si bien se les procuraba acomodo, éste era pobre y las condiciones de trabajo eran explotadoras. En 1848, Lord Harris empezaría a cortar el coste de importación de bienes a la isla y aboliría el impuesto de exportación para productores locales.³²⁵ Estas medidas favorecerían a los productores agrícolas, incluyendo los del azúcar. Con su manejo de la crisis laboral y sus ayudas al comercio local, Lord Harris dejaría la economía isleña recuperada antes de su partida en 1854.

Parte de su gestión gubernamental buscó realizar mejoras en las carreteras y en los servicios públicos ofrecidos, incluyendo la creación de más escuelas públicas; mejoras que fueron costeadas a través de un impuesto especial a propietarios de terreno en el distrito administrativo conocido como Wards.³²⁶ La labor de Lord Harris en el ámbito de la educación pública será significativa, respondiendo a las necesidades de la diversa población isleña, no solo racial pero religiosamente. La isla contaba con una mayoría católica, aunque la religión oficial era el anglicanismo. Sin embargo, las migraciones de los últimos años trajeron consigo personas, no solo de India, pero también de China y Madeira.³²⁷ Su administración supervisó el establecimiento de 46 escuelas públicas,³²⁸ y puso en función una ordenanza para la creación de un sistema de instrucción secular. Esta aportó algo de resolución a las tensiones entre católicos y anglicanos blancos. Sin embargo, Harris oficializó la instrucción obligatoria del

³²³ BRERETON, B. *A History of Modern Trinidad*, Terra Verde Resource Centre, Champs Fleurs, 2009, p. 83

³²⁴ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 9

³²⁵ BRERETON, B. *A History of Modern Trinidad*, Terra Verde Resource Centre, Champs Fleurs, 2009, p. 83

³²⁶ Ibid.

³²⁷ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 9

³²⁸ BRERETON, B. *A History of Modern Trinidad*, Terra Verde Resource Centre, Champs Fleurs, 2009, p. 223

inglés en las escuelas, en el interés de integrar y afiliar a tan diversa población con la administración y cultura británicas. En una carta del 5 de abril de 1848 a la Oficina Colonial en la metrópolis, Lord Harris expresa su preocupación por el pésimo estado de la colonia, especialmente en lo económico, y señala el sentido de enajenación de la población local para con la metrópolis.³²⁹ Expresiones que nos parecen significativas pues recogen las preocupaciones que definirán su mandato; además de sus políticas hacia la economía y la educación, Lord Harris se mostrará interesado en lograr integrar esta colonia en la periferia del imperio a la cultura metropolitana a través de fortalecimiento de las instituciones oficiales.

Lord Harris gozó de aceptación entre gran parte de la población y no viajaría fuera de la isla durante sus ocho años como gobernador. Terminó casándose con una joven trinitense llamada Sarah Cummins en 1850, hija del archidiácono de Trinity Church en la capital.³³⁰ Cazabon realizaría dos acuarelas en sepia sobre el evento, *Ceremonia matrimonial* (1850, Belmont House, Faversham), una vista del interior de la iglesia, y el *Casamiento de Lord Harris y Sara Cummins* (1850, Belmont House, Faversham), donde representa a la multitud frente a Trinity Church, recibiendo la carroza con uno de los novios. Tendrían dos hijos antes de la muerte de Cummins, acaecida en 1853. Poco después de esta tragedia, Lord Harris dejaría su cargo y partiría de Trinidad en 1854. Ese mismo año, sería asignado al puesto de gobernador de Madrás, India. Permanecería en el cargo hasta 1859, cuando decide retirarse y se establece en su propiedad Belmont House, en Faversham, Inglaterra. Allí mantenía los mementos de sus viajes y labores internacionales, incluyendo una hermosa colección de acuarelas y óleos del pincel de Cazabon.

La relación entre Cazabon y Lord Harris empezó hacia 1849, tras las comisiones de Lamont y Burnley que indudablemente acercaron al pintor a los círculos de la élite blanca de la isla. Se desconocen muchos detalles de la dinámica entre el pintor y el gobernador. MacLean

³²⁹ TAYLOR, C. *Empire of Neglect*, Duke University Press, Durham y Londres, 2018, p. 15

³³⁰ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 10

entiende que la conexión se pudo haber dado a través del secretario personal de Lord Harris, su primo James Lushington Wildman, quien tenía un conocido interés por la pintura.³³¹ Posiblemente hayan desarrollado una fuerte amistad a través de siete años de colaboración, Lord Harris se convertiría en el cliente más importante y constante en la carrera del pintor. Ambos habían sido educados en Inglaterra y Francia, tenían casi la misma edad, y MacLean comenta que la mezcla cultural y racial de Cazabon pudo haber fascinado al gobernador.³³²

Para él, Cazabon produciría acuarelas y óleos dedicados en su mayoría al paisaje de la isla, así como otras piezas de figuras femeninas, que discutiremos en la próxima sección. Las obras fueron realizadas entre 1849 y 1854, sin aparente vínculo entre sí o intención de realizar una serie estructurada. Sin embargo, al considerar los paisajes se deja entrever el interés de representar una Trinidad organizada y estructurada, sin duda el deseo y objetivo de Lord Harris como gobernador. Se evidencia la presencia de estructuras oficiales y culturales británicas. Entre estas resaltan dos representaciones de Trinity Church, la catedral anglicana de la capital. Una de las vistas muestra la fachada principal y el entorno que la rodea, incluyendo el amplio camino que cruza al lado del campanario, una carroza, y algunas personas caminando, así como algo de la naturaleza presente en Puerto España. La segunda vista (Fig. 107) es una de las fachadas laterales, con el campanario, tomada desde una perspectiva baja que enfatiza la monumentalidad y arquitectura del edificio. Cazabon optó por una vista clara de la iglesia, sin mayores distracciones como árboles que restaran atención a la estructura. El campanario y su aguja son monumentales dentro de la composición al compararlos con las figuras de los peatones en primer plano, y los edificios y palmeras al fondo.

³³¹ Ibid., p. 40

³³² Ibid.



Fig. 107 M. J. Cazabon.
Trinity Church, Port of Spain, Trinidad II,
 c. 1894-1854
 Óleo sobre lienzo.
 Belmont House, Faversham.

La catedral fue construida entre 1816 y 1823 en un estilo plenamente neogótico, en la búsqueda de reforzar las relaciones entre Gran Bretaña y su aún recién adquirido territorio y su foránea población. Todavía en 1849, se hacía sentir la queja en los periódicos que la Trinidad británica era muy francesa, haciendo referencia a los vocales sectores criollos franceses, tanto blancos y mulatos,³³³ sector al que Cazabon pertenecía. Por ejemplo, el escritor mulato, de ascendencia francesa y educado en Inglaterra, George Numa Des Sources fundó en 1848 un popular periódico bilingüe, *The Trinidadian*. En este exponía la insatisfacción de la población de color con la dejadez y corrupción de gobierno colonial, sin llegar a ser explícitamente independentista, y abogaba por los derechos de los negros y mulatos.³³⁴ Este ambiente de tensiones hace de estas representaciones aún más significativas para la colección de Lord Harris, siendo el templo de la religión oficial de la isla y lugar de casamiento del gobernador. Trinity Church aparece como un símbolo de la administración británica, cuya sombra cobija a la variada población local, como demuestran las figuras blancas y negras que recorren el mismo camino, en paz y tranquilidad en la Fig. 107. Cabe mencionar que en el álbum *Views of Trinidad*, Cazabon incluiría, junto a esta vista, una composición similar de la Catedral de la Inmaculada Concepción en Puerto España. En lo estilístico, ambas composiciones muestran unos cielos y naturaleza sumamente naturalistas, recordándonos la capacidad de Cazabon en la

³³³ TAYLOR, C. *Empire of Neglect*, Duke University Press, Durham, 2018, p. 154

³³⁴ Ibid., p. 149

representación realista de la naturaleza, cualidad que puede perderse en la luminosidad de sus acuarelas. Representa sobre Trinity Church unos cielos nublados, de gran sutileza y detalle. Las variadas tonalidades en la textura y tonos de las nubes le aportan una delicada atmósfera a la escena, la tranquilidad antes de la lluvia. Recuerda a las composiciones de Constable, como *La Catedral de Salisbury desde el jardín del obispo* (1826, Victoria & Albert Museum, Londres).

La presencia de la administración británica la encontramos representada de una manera más directa en *St. James Barracks* (c. 1849-54, Belmont House), una acuarela con una amplia vista de los jardines y las estructuras de las barracas militares. En el jardín, los soldados son representados en organizadas formaciones, mientras algunos civiles llegan a observar. La escena queda enmarcada por frondosos bambúes. En la colección también se encuentran dos representaciones de la residencia del gobernador, *Government House, St. Ann's* y *St. Ann* (Fig. 108).



Fig. 108 M. J. Cazabon.
St. Ann, c. 1849-1854.
Acuarela. Belmont House, Faversham.

En la primera, un óleo, Cazabon ha representado la fachada principal de la residencia, parcialmente oculta por las ramas de frondosos árboles. Al fondo la cordillera del norte (Northern Range), mientras en primer plano y en el jardín de las residencias figuras femeninas caminan y comparten en el espacio. Es una escena

pintoresca y extrañamente íntima, sin el interés de representar la propiedad del gobernador como la residencia de Burnley. En la segunda, *St. Ann* (Fig. 108), Cazabon opta por una vista del jardín en acuarela. Se acerca a la residencia, la fachada de la cual representa con mayores detalles que en el óleo, pero la misma no es el enfoque de la pieza. En esta área de placer

residencial, encontramos un jardín botánico en miniatura con una fuente y diversas plantas tropicales o exóticas, como palmas, cactus, y hasta un árbol de mango, cuyos frutos cuelgan como adornos en la parte superior de la composición. Wahab describe estas representaciones de las propiedades en St. Ann como los “paisajes civilizadores”³³⁵ de Cazabon, resaltando en especial esta última acuarela. Describe las representaciones de la residencia del gobernador como “a place of high culture, in this case, coded as conversation and leisure in a cultured Garden of Eden, with its enduring tropical stamps of palm trees and other botanical transplants of empire such as the towering African Tulip tree.”³³⁶; y continúa, “Cazabon was definitely painting St. Ann’s because it represented a place of residence for Trinidad’s British aristocracy, a deep contrast with his sunsets and sunrises at Corbeaux town and Dry River. ... Cazabon was qualifying this area of the urban landscape as distinctly upper class...”³³⁷ Wahab separa estas representaciones, incluyendo otras como *Cottage in Goverment Gardens, Trinidad* (c. 1849-54, Belmont House, Faversham), como paisajes estrictamente diseñados y mantenidos acorde con las sensibilidades y clase de las personas que los habitaban, diferenciándolos así de otras escenas de Cazabon, sobre el paisaje rural. La noción del jardín botánico presente en su descripción de estas vistas es interesante y significativa en estas representaciones, pues es otro aspecto de control sobre el paisaje tropical.³³⁸ Los jardines y las expediciones botánicas eran parte de los intereses expansionistas y científicos de los británicos, tanto en la metrópolis como en el exterior. El estudio y apreciación de la flora exótica era una manera de comprender los nuevos territorios, y como lo asume Fowkes Tobin, una extensión del poder imperial³³⁹. Cazabon en ocasiones tiene un acercamiento botánico con algunas escenas, como vemos en *St. Ann*, colocando las plantas en el centro de la composición. Se aprecia de manera más explícita en *Pine House* (Fig. 109) y *Escena portuaria en las Indias occidentales* (Fig. 110), este último

³³⁵ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 134

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ibid., p. 135

³³⁸ Ibid.

³³⁹ FOWKES TOBIN, B. *Picturing Imperial Power*, Duke University Press, Londres, 1999, p. 175

paisaje apareció en subasta en 2006³⁴⁰ y parece haber sido adquirida por un comprador privado pues no hemos podido localizarla en una colección institucional. En su ficha de la base de datos de subastas en el sitio web Artnet, aparece el comentario sobre la localización “Kingston, St. Vincent?”.³⁴¹



Fig. 109 M. J. Cazabon.
Pine House, s/f. Acuarela.
National Gallery of Trinidad and Tobago,
Puerto España.



Fig. 110 M. J. Cazabon.
Escena portuaria en las Indias occidentales, s/f.
Acuarela.

Tanto *Pine House*, como *Escena portuaria en las Indias occidentales*, encuentran su tema en elementos naturales que definen el paisaje caribeño, la palma y la ceiba. Lo realiza de una manera que hace referencia directa a ilustraciones botánicas, como las de Bridgens en su paso por Trinidad. En *Pine House*, a pesar de que su título menciona la residencia en el fondo, el sujeto dominante de escena es la palma de abanico mexicana. No solamente en su posición central en la composición, sino también en su monumental altura que la lleva a superar el resto de los elementos de la escena. Su representación ha sido realizada con sumo cuidado, permitiendo su fácil identificación. Lo mismo encontramos en la otra escena, que pudo haber sido realizada en la isla de St. Vincent. El árbol de ceiba, endémico del Caribe, es antiguo y monumental, definiendo el paisaje costero que Cazabon ha seleccionado. Lo coloca en el centro de la composición, y enfatiza su altura con pequeñas figuras humanas y animales bajo su sombra. Desconocemos si estas dos últimas acuarelas fueron comisiones o no, debido a la falta

³⁴⁰ “Port scene in the West Indies (Kingstown, St. Vincent?) by Michel-Jean Cazabon”, *Price Database*, Artnet.com. Web. (Consultado 2/02/2019)

³⁴¹ Ibid.

de documentación relacionada. Un paisaje peculiar en la obra de Cazabon, realizado para Lord Harris, es *View to the North from Mount Tamana* (c. 1849-54, Belmont House, Faversham). Su artificialidad compositiva amerita su colocación en esta discusión. En este óleo nos muestra una amplia vista de la jungla trinitense, la cual se extiende hacia el fondo hasta encontrarse con una cordillera. La vista en sí está enmarcada por frondosa y variada naturaleza, localizada en primer plano. Cazabon representó cuidadosamente cada planta, palma, y árbol. Añadió unos detalles que no se repite en lo que se conoce de su obra, dos pájaros que aparentan ser carpinteros lineados, por su cabeza roja y plumaje negro y blanco. Uno de ellos lo coloca sentado sobre una gran raíz en la porción inferior de la pintura. El otro, sin embargo, recibe mucho protagonismo, representado en el centro de la composición, en pleno vuelo. Cazabon presenta aquí una visión de naturaleza virgen. La composición en sí hace eco de pinturas de artistas viajeros y expediciones, óleos realizados en el estudio y basados en bocetos y memorias de los lugares visitados. Recuerda composiciones como *En el río, cerca de Santos, Brasil* (1835, Colección Patricia Phelps de Cisneros) por William John Burchell (1782-1863) y *Atardecer sobre Pedra da Gávea, Río de Janeiro* (c.1860, Colección Patricia Phelps de Cisneros) por Eduard Hildebrandt (1818-1869). Igualmente, nos parece que la inclusión de los pájaros de esta manera, detallada e identificable, evidencia su conocimiento de ilustraciones científicas y su intersección con las bellas artes. Prefiguran los óleos del estadounidense Martin Johnson Heade (1819-1904), quien coloca colibríes en pleno vuelo, representados minuciosamente, ante el paraje tropical de Brasil. En pinturas como *Paisaje tropical con diez colibríes* (1870, Roy Nutt Family Trust, Seattle) y *Dos colibríes con una orquídea* (1875, High Museum of Art, Atlanta), representa distintas especies de colibríes, completamente identificables ante un paisaje tropical volando alrededor de plantas y flores endémicas del lugar, éstas igual de detalladas en su representación.

Con este tipo de obras se hace evidente que tanto Cazabon, como sus clientes, tenían un gran interés en la visualización de los distintivos del paisaje trinitense. Sea a través de

comisiones o piezas personales, Cazabon identifica y representa los elementos el paisaje caribeño, un importante paso para el artista caribeño decimonónico en la representación de la tierra propia. Cazabon utiliza un lenguaje completamente europeo para hacerlo, en especial en estos casos, haciendo referencia a la cultura visual botánica y de viajes, posiblemente respondiendo a los gustos de sus clientes blancos. Estas últimas piezas presentadas, también refuerzan la lectura de Cudjoe y su decisión de colocar a Cazabon junto a la producción científica de Verteuil y Leotaud, pues muestran un acercamiento descriptivo de la flora, y un poco de la fauna, trinitense.

Otras pinturas que Wahab sitúa dentro de la representación del proyecto civilizador británico son aquellos óleos pintados durante o después de una de las excursiones de caza de Lord Harris en la montaña Tamana. Son piezas personales para el gobernador, memorias de los aspectos más relajados de su tiempo en Trinidad, fuera de la oficina. Wahab describe a Tamana, junto con el pueblo de Arima, como los intentos británicos de civilizar y dominar el paisaje de la isla.³⁴² Arima por ser un pueblo establecido con la ayuda de Lord Harris para resolver el problema de ocupación ilegal de terrenos por antiguos esclavos postemancipación, en el interés del gobierno en mantener la población negra liberta cerca de las influencias civilizadoras de las instituciones oficiales, la policía, la iglesia, y las escuelas.³⁴³ Tamana, por su lado, era un lugar frecuentado por este en su tiempo libre, para cazar y explorar el campo salvaje trinitense. Civilidad en el placer. Los óleos en cuestión son *Cedar Point, Mount Tamana, Trinidad* (Fig. 111), *Exterior of Shooting Lodge, Mount Tamana*, e *Interior of Shooting Lodge, Mount Tamana*. Los últimos dos continúan siendo parte de la colección en Belmont House, Faversham. Son dos representaciones de la cabaña de caza que Lord Harris mantenía en Tamana, la primera una vista exterior de la estructura de paja y la segunda es una composición algo íntima del interior de la cabaña, con la ropa, comida y caza obtenida después de la

³⁴² WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 127

³⁴³ Ibid., p. 125

excursión. El espacio está vacío, salvo por el joven negro en el fondo, quien parece estar organizando, y el perro de caza en la parte derecha de la composición. *Cedar Point, Mount Tamana, Trinidad* es la que nos interesa considerar por su representación de la relación entre el paisaje local y la élite británica representada por Lord Harris.



Fig. 111 M. J. Cazabon.
Cedar Point, Mount Tamana,
Trinidad, c. 1849-1854
 Óleo sobre lienzo. 504 x 698.5 mm.
 Colección W.G. Gordon.

En el paisaje, probablemente basado en los bocetos realizados por Cazabon en una de las expediciones personales del gobernador, encontramos en primer plano al susodicho con su grupo de excursión. Cazabon los localiza en el extremo izquierdo de la composición, descansando bajo un gran árbol, disfrutando de la vista. Son ocho figuras masculinas y un perro, cinco de ellos de tez blanca y bien vestidos. A Lord Harris se le ha identificado como el hombre con sombrero de copa, de pie y señalando con la mano el extenso paisaje a sus pies, que se extiende hasta llegar a la costa, hacia el fondo. A estos los acompañan dos hombres negros, sentados en el suelo, con el ruedo de los pantalones a la rodilla y descalzos. Se han identificado como los posibles guías del grupo. Sentado sobre las raíces, un hombre de tez trigueña, con una chaqueta gris con algún tipo de papel en las manos. Cudjoe y Wahab lo han identificado como el mismo Cazabon, quien se ha representado pintando el paisaje que señala Lord Harris, y este opta por colocarse cerca de los dos hombres negros y alejado del grupo de

los blancos.³⁴⁴ Bien podría ser indicativo de las reservas del propio Cazabon a con su círculo de clientes. Wahab la describe como una de tantas escenas de Lord Harris como “amo de todo lo que veo”³⁴⁵, incluyendo en su consideración los vastos paisajes que le comisiona al pintor. Entre los que podemos incluir *West view from Cotton Hill* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham) y *View of Port Spain from Cotton Hill* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham), y en especial *View of Port of Spain from Laventine Hill* (Fig. 119). En esta última, un hombre blanco con sombrero de copa y acompañado por un hombre negro, vestido en una túnica blanca, observan la bahía de Puerto España, señalada por el hombre negro. Estas pinturas enfatizan la vigilancia de la administración británica sobre la isla, no solamente por mantener el orden, sino su también su disfrute en la contemplación y uso de la misma. Cudjoe las describe como la documentación de una emergente consciencia nacional reflejada a través de las actividades de la clase dominante.³⁴⁶ Siendo esta una consciencia nacional asociada a ser parte del imperio británico, y su estilo pictórico atado a lo pintoresco hace eco de lo que Mitchell describe como la labor de ensueño del imperialismo. Según los representantes de la Corona se alejan de la metrópolis, hacen referencia a sí mismos para manifestar fantasías utópicas de un perfecto panorama imperial.³⁴⁷

Wahab hace una lectura interesante sobre la posición de los dos guías negros en *Cedar Point, Mount Tamana, Trinidad*, los cuales son representados algo separados del grupo y en actitudes ensimismadas. Wahab escribe, “...the two black men seated in the background as if the view of the others does not concern them. They are not necessarily denied access to the view which Harris and his hunting party behold, but the semiotic positioning and gestures seem to suggest that the view cannot be beholden through the eyes of the black men. There is thus a discursive inclination to double the reading of these two reclining black subjects, who seem

³⁴⁴ Ibid., pp. 129-130

³⁴⁵ Ibid., p. 129

³⁴⁶ CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 148

³⁴⁷ MITCHELL, W.T.J. *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2002, p.10

disinterested and indifferent to the view, as lazy unconcerned subjects who are incapable of a reasoned viewing.”³⁴⁸ Con su lectura, reduce a las figuras de los hombres negros a ignorantes sin la capacidad del hombre blanco para apreciar el paisaje y sus posibilidades. Extiende una lectura similar a otra pintura, realizada para Lord Harris, *Pitch Lake* (Fig. 112). Cazabon optó por una representación del famoso lago La Brea, el depósito de asfalto natural más grande del mundo, como el tema de este paisaje. El extraño paraje desolado es capturado por el pintor, en un contraste peculiar con los demás paisajes frondosos de la isla. En él encontramos cuatro figuras. Una pareja de campesinos negros cruza el lago con su caballo en primer plano, mientras en el fondo se divisan dos figuras más una de ellas señalando algo en el paisaje. Sobre estas figuras negras, Wahab escribe, “In addition to painting the unusual landmark, in the foreground are a black woman “blanchisseuse” and a black man carrying a burden on his back, accompanied by a donkey also carrying a basket burden. Dabydeen (1985, 26) explicates this “juxtaposition between African and animal” in his analysis of eighteen-century English art, in which blacks were painted together with dogs and pets to reveal a “hierarchy of power relationships between the white superior and the animal-like inferior.”then the two black subjects, who, with their burden appear animal-like as the donkey not only make a statement about who will bear the burden of the prospect, but also disturb the moralistic pretenses of any paradisiacal idea of prospect without exploited labor.”³⁴⁹ Si bien nos parece acertada y estamos de acuerdo con la última parte de su lectura, sobre la representación de las figuras negras como los que llevarán sobre sus hombros la industria del asfalto y de la cual no disfrutarán los beneficios. Sin embargo, nos parece que la lectura sobre la representación de los negros, definida en sus pinturas por la visión racista de su cliente blanco, le roba la autonomía artística al pintor. Aunque es imposible obviar el contexto colonialista y la división racial en los que navegaba Cazabon, esta lectura no toma en consideración las referencias artísticas del artista,

³⁴⁸ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 130

³⁴⁹ Ibid., pp. 132-33

su manera de representar las divisiones y tensiones raciales de su sociedad, y finalmente, la posibilidad de que él reaccione a ellas en sus obras. Es en la representación de los campesinos en el paisaje donde Cazabon pone en evidencia la desigualdad en la sociedad postemancipación.



Fig. 112 M. J. Cazabon.
Pitch Lake, Trinidad,
c. 1849-1854
Acuarela. 290 x 485 mm.
Belmont House. Faversham.

Cazabon revistió el paisaje trinitense a través del velo de lo pintoresco, aunque un pintoresco que responde o que adapta al contexto caribeño. No es de extrañar su uso y la respuesta favorable de su clientela británica al considerar su popularidad en Inglaterra y cuán vinculado se había convertido el estilo con el paisaje inglés, en la cultura visual, de los jardines a los lienzos. Con el crecimiento del imperio y las expediciones de artistas viajeros, el estilo se propagó de la mano de pintores británicos y otros artistas europeos. Se convirtió en una manera de comprender lo otro e integrarlo a la cultura visual imperial, idealizando lo exótico hasta lo familiar. De la misma manera se representaba la labor y vida de los locales, así como se idealizaba la imagen del campesino inglés. Como lo describe el historiador Jeffrey Auerbach, “...British artists who travelled the empire frequently constructed and depicted what they saw through the lens of the picturesque, presenting regions as diverse as South Africa, India, Australia, and the Pacific Island in remarkably similar ways. In the process they integrated the far-flung regions of the empire, providing a measure of coherence and control that were clearly lacking on the ground at a time when it could take anywhere from three to six months to travel

from London to Calcutta, a time lag which delayed the circulation of news and made virtually impossible the executions of government.”³⁵⁰ El interés de la visualización del control colonial se hace presente a través de la colección de Lord Harris, los edificios oficiales, su espacio de residencia y ocio, y las amplias vistas del territorio que gobierna. Es una parte fundamental en su intento de integrar culturalmente a Trinidad, una isla de historia y población sumamente diversa, a Inglaterra. Sea dentro de su propia colección, y a través del auspicio de álbumes litográficos. Igualmente se reduce el paisaje trinitense a una comodidad vendible de distintos tipos y maneras³⁵¹, como algo que se puede comprar y consumir, e incluso sus representaciones ser llevadas a la metrópolis como *souvenir*. Teniendo esto en cuenta, no debemos olvidar que Cazabon no era uno de estos pintores europeos. Trinitense, nacido y criado en la isla, que poseía conocimiento íntimo de la sociedad colonial y sus divisiones. La jerarquía de poder en la sociedad colonial británica informaba y afectaba sus relaciones sociales y, sin duda, las relaciones con sus clientes, como un hombre de ascendencia mixta e influencia cultural francesa.

El campesino es una figura frecuente en el paisaje pintoresco, ambientan las escenas y aportan a la atmósfera bucólica. Gilpin en su ensayo “On Sketching Landscape”, indica que las figuras humanas se debían utilizar para demarcar caminos, dividir placenteramente las composiciones, y que estas figuras no debían ser representadas o relacionadas con el trabajo arduo. Hay indudablemente una dinámica de poder en la conversión de la figura del campesino en un elemento decorativo. Si se ha de representar su presencia en el paisaje, un paisaje comisionado o que será adquirido por alguien de la clase media o alta, estas figuras deben ser placenteras y poco amenazantes.

³⁵⁰ AUERBACH, J.” The Picturesque and the Homogenization of Empire”, *The British Art Journal*, Vol. V, Núm. 1, Primavera/Verano, 2004, pp. 47-48. Web. (Consultado 22/10/2018)

³⁵¹ MITCHELL, W.T.J. *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2002, p. 15

Cazabon hace lo propio con sus figuras campesinas, las utiliza para indicar caminos que cruzan el paisaje, asistiendo en su lectura, y no se les muestra en medio de alguna labor que aparente mucho esfuerzo, recordamos al campesino guiando los bueyes en *Garden Estates* y las lavanderas de camino al río. Como mencionamos, usualmente las figuras de Cazabon son representadas encaminándose hacia algún punto. Sin embargo, sus figuras campesinas, siempre negras, tienden a ser tan importantes como el paisaje que habitan. *Pitch Lake, Trinidad* es un excelente ejemplo de esto. Cazabon colocó estas figuras casi en el medio de la composición y sus dimensiones dentro de la misma son considerables. No pasan desapercibidas. En especial al compararlas con las figuras al fondo, las que señalan el paisaje, las cuales son meras manchas en el mismo. Wahab propone que estas figuras del fondo, con ese gesto reminiscente al de Lord Harris en *Cedar Point*, son “el elemento estabilizador”, léase civilizador, de los objetivos del gobernador.³⁵² Pero estas figuras se pierden en el paisaje, su representación es tan falta de detalles como la de los escasos puntos de grama en el lago de asfalto. Esto hace la presencia de los campesinos aún más llamativa, real, y el peso de su carga aún más contundente. Con ellas, Cazabon se aleja de la tesis pintoresca de la representación de la figura en el paisaje. No son meros detalles en el mismo, sino que comparten el protagonismo de la composición.

Hay otras composiciones donde la presencia de los campesinos y trabajadores es meramente paisajista, como en *View of Mount Tamana from Arima* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham), *View of Gulf of Paria and Islands from Heights of St. Ann's* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham), y *Bamboos and Immortelles on the Santa Cruz River* (1850, Colección privada). Pero en estos paisajes las figuras negras no comparten la composición con figuras blancas. Cuando sí, Cazabon procura representar las divisiones existentes en la sociedad trinitense. Esto se puede achacar al hecho de que su clientela es mayormente blanca británica, pero resulta significativo considerando el contexto. Pues la gobernación de Lord Harris, una

³⁵² WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 132

postemancipación devolviendo estabilidad económica a la isla, vio la introducción por vez primera de funcionarios trinitenses a la alta administración política del país³⁵³, y vimos su respuesta en la educación pública hacia la diversidad cultural de la población. De este contexto uno podría esperar representaciones de una sociedad algo más integrada y equilibrada, sin embargo Cazabon muestra todo lo contrario de una manera sutil pero clara.

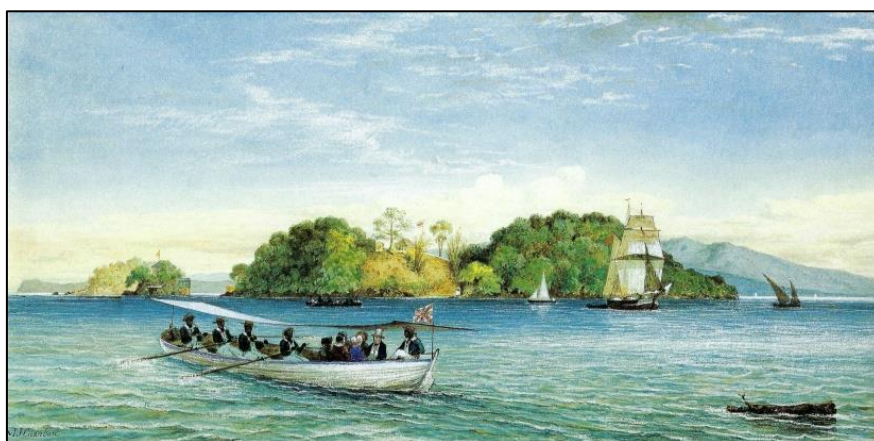


Fig. 113 M. J. Cazabon.
Stuart Island, c. 1849-1854
Acuarela. 290 x 485mm.
Belmont House, Faversham.



Fig. 114 M. J. Cazabon.
Marine Square from the West, 1850.
Acuarela. Colección J. Bryan Tonkinson.

³⁵³ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 199, p. 10

La división la podemos empezar a ver en *Interior of Shooting Lodge, Mount Tamana*, con el joven negro ordenando la cabaña de caza del gobernador; así como en *Cedar Point, Mount Tamana* con la obvia diferencia en la vestimenta de los guías negros y los paseantes blancos. Se evidencia en la vista de Stuart Island para Lord Harris (Fig. 113). En primer plano coloca un bote de remo en el que viaja una familia blanca, mientras los remeros y el que dirige el bote son hombres negros, con vestimenta similar a la de marineros. Wahab señala en torno a esta pieza, “Although the image depicted a particular organized way of understanding white pleasure, it underscored its inescapable dependence on the black man’s labor (physical and mental).”³⁵⁴ En *Marine Square from the West* (Fig. 114), una vista de una de las plazas más concurridas del centro de Puerto España en el siglo XIX, Cazabon representa a un oficial militar caminando con un caballero blanco elegantemente vestido, en la esquina inferior izquierda del primer plano. Detrás, a una distancia cómoda pero no lo suficiente para indicar que es un paseante independiente, el lacayo negro de uno de los hombres. A pesar de años de emancipación, la vida de la población blanca privilegiada dependía en gran medida del trabajo y disponibilidad de negros, y gran parte de la vida social y laboral de estos últimos aún estaba subordinada al dominio blanco.

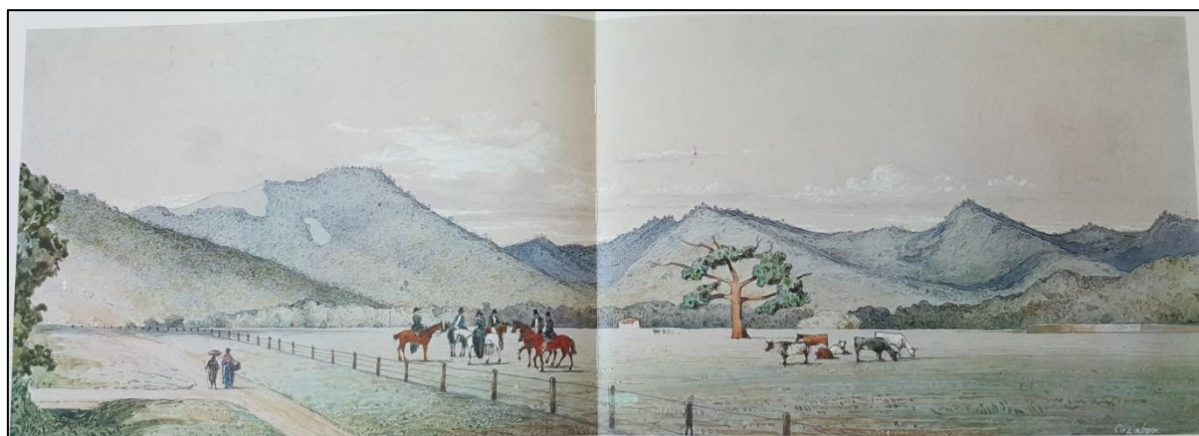


Fig. 115 M. J. Cazabon.
Riders in the Queen's Park, 1853
 Acuarela. Colección privada.

³⁵⁴ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 153

Riders in the Queen's Park (Fig. 115) es particularmente interesante. En esta acuarela representa una amplia vista de una porción del llano de Queen's Park, el cual termina con una cordillera de fondo. En un paisaje en tonos verdes y azules que capturan una atmósfera tranquila y bucólica. Una verja de alambre cruza diagonalmente la parte inferior de la composición, indicando el límite del parque, el cual domina más de la mitad de la escena. En el parque encontramos algunas vacas pastando y un gran árbol en el lado derecho. En el izquierdo, hacia el centro, encontramos seis jinetes blancos, cuatro hombres con sus sombreros de copa y dos mujeres montando de lado. Presentan una elegante escena que contrasta fuertemente con las dos campesinas negras que utilizan el camino al otro lado de la división. El vestido azul y pañuelo rojo de una de ellas resultan llamativos, y los tonos son parecidos a los utilizados para representar los vestidos y las chaquetas de los jinetes y el tono rojizo de uno de los caballos. Además de compartir la misma porción de la composición y estar vinculados visualmente a través de colores, los dos grupos son imposibles de separar o ignorar el uno por el otro. De hecho, la verja que los separa se hace aún más evidente. Cazabon pudo haber escogido representar unas figuras blancas del mismo grupo social que los jinetes, a fin de lograr el balance de la composición. Optó, sin embargo, por representar a un par de campesinas negras. Estas decisiones por parte de Cazabon nos parecen significativas e importantes. En especial la representación del campesinado, no como meros elementos decorativos con una pizca de exotismo, sino como parte del paisaje tanto como las figuras blancas. Eran tiempos en los que el campesinado negro era visto con recelo y sospecha, pues eran el producto de la abolición y considerados por los grupos conservadores de la élite como la causa del deterioro de la economía azucarera, al irse a trabajar por su cuenta. Dentro del estilo pintoresco pudo mantener las figuras campesinas como un pequeño detalle, pero decide concederles el mismo espacio en el escenario. No niega su presencia en el paisaje, optando por resaltarla en composiciones como *Pitch Lake, Trinidad* y *Riders in the Queen's Park*.

Las figuras negras en los paisajes de Cazabon no se limitan a campesinos o sirvientes. Los encontramos ocupando y viviendo en entornos urbanos, como dos caballeros elegantemente vestidos paseando al lado de la iglesia en *Trinity Church, Port of Spain, Trinidad II* y en *Marine Square from the West* en la porción derecha de la composición. En la litografía, *Grand Trinidad Races, 5th January, 1853* (Fig. 116), ilustra lo que parece ser el disfrute conjunto de todas las clases y grupos raciales en total armonía; pero, a la vez, se plasma la marcada división cultural y social en los coches de los británicos ricos, quienes acaban de llegar, y las carretas empujadas por burros de los demás, en las distintas maneras de vestir entre los criollos blancos y los criollos de color.³⁵⁵ En esta escena nos encontramos el Queen's Park como el centro del evento, su paisaje lleno de figuras. Sus llanos son el escenario para las recién oficializadas carreras de caballos, y el fondo es definido por montañas, similar a la Fig. 113. En el extremo derecho se avistan las gradas llenas de gente, y se aprecia hacia el fondo la multitud de personas observando el circuito del otro lado del parque. Para esta discusión nos enfocaremos en un detalle de la composición, la porción inferior izquierda (Fig. 117). Al momento solo se conserva una imagen de la composición completa, reproducida en la

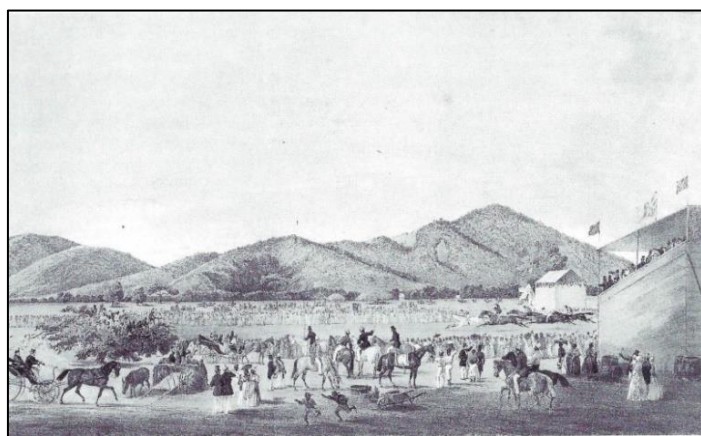


Fig. 116 M. J. Cazabon.
Grand Trinidad Races, 5th January, 1853
Litografía.

publicación de MacLean de 1986 y la misma es de muy pobre calidad para poder analizar los detalles. Sobre la escena en cuestión sí se tiene una mejor reproducción, a través de la publicación de MacLean de 1999, el cual muestra varios sectores de la sociedad trinitense.

³⁵⁵ CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 150.

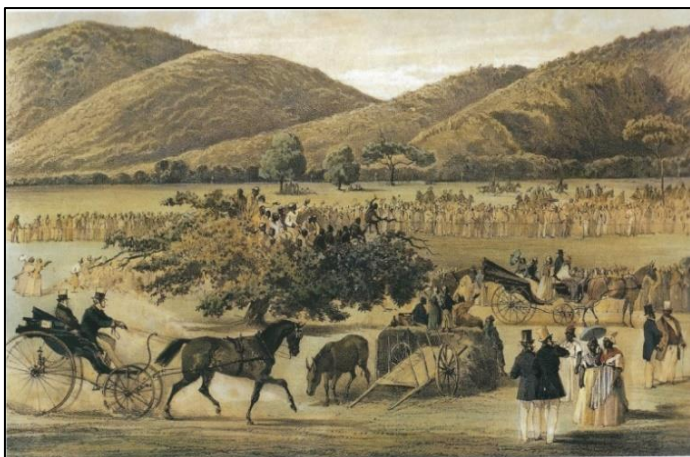


Fig. 117 M. J. Cazabon.
Detalle de *Grand Trinidad Races, 5th January, 1853*, 1853
Litografía.

Llegan al evento a toda carrera, desde la izquierda, dos hombres blancos, bien vestidos en sus sombreros de copa. El caballo que lleva su coche no parece detenerse según se acerca a la montaña de fardos de heno sobre la cual se encuentra una familia negra sentada con víveres, viendo las carreras. Hacia la derecha,

dos hombres blancos, vestidos de una manera similar a los del coche, parecen charlar con dos mujeres negras, en usanza típica de la mujer trabajadora o campesina caribeña. Similar a los trajes que representa Brunias, llevan su falda atada debajo del busto, pañuelo colorido sobre los hombros y turbantes. Detrás de ellos, dos hombres negros vestidos elegantemente, con pantalones blancos, chalecos, chaqueta, bastones, y sombreros de copa. La misma usanza de las cuatro figuras masculinas antes descritas. Hacia el fondo, Cazabon ha colocado otro coche, esta vez con una familia negra. Una figura masculina y cuatro femeninas, cuya vestimenta se ve algo más elegante que la de las mujeres en primer plano. Llevan lo que parecen ser capós, en vez de turbantes. El gran árbol en segundo plano sostiene un sinnúmero de espectadores negros, mientras detrás del mismo se puede apreciar la llegada a pie de más personas para ver las carreras. Según se integran a la multitud de observadores, el tono de su piel deja de distinguirse. Fue sin duda un evento popular e importante para la administración de Lord Harris, pues comisionó a Cazabon la realización de esta imagen. Bajo su gobernación se formalizaron las carreras de caballos en Queen's Park, y el primer evento anual se produjo el 5 de enero de 1853.³⁵⁶ El mencionado evento es lo que recoge Cazabon en esta litografía, es la única que se conoce del pintor que fue realizada y publicada como una pieza independiente. La

³⁵⁶ MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999, p. 16

impresión fue realizada en Londres, por los litógrafos M. & H. Hanhart; solo se conoce una copia.³⁵⁷ La pintura o dibujo original se encuentra en paradero desconocido, si se conserva, y no hay indicio de que Cazabon viajara a Londres. Es posible que la impresión haya sido iniciativa propia de Lord Harris, utilizando sus contactos en Inglaterra.

MacLean considera *Grand Trinidad Races, 5th January, 1853* como la pieza de mayor conciencia social en la obra de Cazabon, aunque reconoce que la misma no fue concebida como un comentario social.³⁵⁸ Cazabon representa en ella de manera clara las divisiones raciales y económicas, “The hurried arrival of the “aristocratic” British administrator in his large and well- appointed carriage contrasts with the donkey-cart of lesser citizens; the white and black colored creoles and their different modes of dress reflect different social stations; black men and women in colorful clothes exaggeratedly emulate de upper classes, while the little black boys perched for better vantage in a tree....”³⁵⁹ Las divisiones están claras entre las clases. No solamente entre los blancos y negros, sino también entre estos últimos, con el contraste entre las personas en el árbol y sobre los fardos, las mujeres con sus turbantes, y los hombres con sus sombreros de copa y la familia en la carroza. Cazabon, a pesar de ser ésta una comisión en conmemoración de un evento público para el disfrute de la ciudadanía, continúa consciente y no oculta las complicadas divisiones de la sociedad trinitense. Sin embargo, el ambiente festivo de las carreras puede ocultar la lectura de estas divisiones y responde de una manera más clara a los objetivos de Lord Harris. Por lo que consideramos sus paisajes cotidianos como las obras donde se pueden apreciar sus reservas y comentarios ante la sociedad colonial que lo rodea. Como *Pitch Lake, Riders in the Queen’s Park, Stuart Island, y Marine Square from the West*, donde Cazabon responde con su representación a las divisiones que informaban la vida de la población negra en la Trinidad del siglo XIX sin ocultarlas, o suavizarlas. No reduce a sus figuras negras a estereotipos racistas, sino que los integra al

³⁵⁷ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p.36

³⁵⁸ Ibid., pp. 28-29

³⁵⁹ Ibid., p. 29

paisaje urbano y rural de una manera contundente y concreta. Su presencia en el paisaje es innegable e imposible de ignorar, sea en una salida ecuestre al parque o en una expedición a Tamana. Son campesinos, lavanderas, caballeros elegantemente vestidos que pasean en la capital, y que disfrutan de las carreras. Elegantemente vestidos, no por simple imitación de la clase privilegiada, sino porque son conscientes de la necesidad del ‘buen vestir’ para ser considerados con algo de seriedad y respeto en una sociedad tan estratificada racialmente, donde el ideal es el europeo (y específicamente el inglés). Estas figuras reconocen los objetos de estatus de su sociedad. Dentro de los límites de sus representaciones artísticas, por preferencia de estilo y la aceptación de su obra en su limitado mercado, Cazabon logra expresar a través de lo pintoresco un fragmento de la realidad trinitense.

Lord Harris dejaría Trinidad un año después de la inauguración de las carreras. Aunque partió hacia India, envió a Inglaterra sus objetos personales y los de su fallecida esposa. Entre ellos, la colección de acuarelas y óleos producida por Cazabon. El auspicio de Lord Harris fue fundamental para el establecimiento del pintor en el mercado trinitense, y su partida significó un golpe económico. Los años previos a 1854 vieron dos publicaciones litográficas. Para la impresión de *Views of Trinidad*, Cazabon se trasladó a París y permaneció en la ciudad hasta el nacimiento de su segunda hija, Jeanne Anna Camille.³⁶⁰ Regresa con su familia a Trinidad en 1852. No se conoce mucho de su actividad en la capital francesa ese año. No aparece exhibiendo en el catálogo del Salón de 1852.

Tras la muerte de su madre en 1848 y de su hermana Rose cinco años después, Cazabon y sus hermanos empezarían a vender algunas de las propiedades familiares. Lograrían vender una hacienda en Aricagua en 1854, aunque con estas ventas se iniciaría un largo período de disputas familiares por las herencias correspondiente, que empeorarían con la muerte de su padre en 1855, y luego la de su hermana Magdalena en 1859.

³⁶⁰ Ibid., p. 24

El dinero de la venta de la propiedad familiar, lo obtenido durante el auspicio de Lord Harris y comisiones subsiguientes, le sostuvieron durante un tiempo. Sin embargo, para finales de la década de 1850, las finanzas de la familia Cazabon-Trolard se habían deteriorado.³⁶¹ Con el mercado de Puerto España agotado, Cazabon decidió probar suerte en St. Pierre, Martinica, donde estableció a su familia en 1862. Su esposa e hijos pudieron haberse sentido más cómodos en Martinica, por el idioma y la familiaridad cultural a través d la presencia colonial francesa. La isla fue un puerto muy activo de los territorios franceses de 1862 a 1867, ya que fue una localización clave en la intervención militar francesa en México durante ese período. Según se desprende de la investigación de MacLean, la vida de Cazabon en Martinica tuvo un desarrollo similar que en Puerto España, ofreciendo clases privadas y realizando comisiones para los hacendados de la isla, y colaborando con algunos periódicos.³⁶² Participa en su primera exhibición en el Caribe, en el Espectáculo Agrícola de 1866 en Savane du Fort, donde premian sus acuarelas y dibujos.³⁶³ Sin embargo, posiblemente desilusionado o enfrentándose de nuevo con un mercado agotado o que no respondía a su estilo, Cazabon deja Martinica 1870 y se reestablece en Trinidad.

Su hija Rose Alexandrine se casó con un martiniqués en 1866, Joseph Deymier, con quien tendría un hijo y permanecería en la isla. La vida y obra del pintor en Martinica aún queda por ser investigada y escrita. Se conoce poco de su producción durante los ocho años que vivió en la isla francesa, en parte por la destrucción de St. Pierre en 1902 tras la erupción del volcán Mt. Péleé. La tragedia segó la vida de unas 30.000 personas, entre las que se cuenta a Rose Alexandrine.³⁶⁴ Se entiende que la erupción destruyó gran parte de la obra de Cazabon conservada en St. Pierre.

³⁶¹ Ibid., p. 25

³⁶² Ibid., p. 26

³⁶³ Ibid., p. 32

³⁶⁴ Ibid., p. 26

De vuelta en Trinidad, Cazabon se enfrentaba al proyecto de restablecer su carrera y reputación. Se inicia un largo período de decadencia personal, entre el alcoholismo y la inestabilidad económica que le persigue. El dinero familiar se había agotado, y su familia se ve forzada a subsistir con los escasos ingresos del pintor.³⁶⁵ Sin embargo, Cazabon mantiene su rutina y proceso creativo, saliendo constantemente a los campos trinitenses a pintar, revisitando muchas de las mismas vistas y temas una y otra vez.

Cazabon responde a los colores intensos y la luz brillante del Caribe, favoreciendo la acuarela para la captura de sus luminosas escenas. En las amplias vistas que hemos mostrado, Cazabon no recae sobre los tonos dorados de ensueño con los que se tiende a vestir el paisaje pintoresco, popular en Inglaterra a finales del siglo XVIII y principios de XIX, una respuesta a la popularidad de las vistas neoclásicas toscanas.³⁶⁶ Su acercamiento al paisaje y sus componentes tiende a ser naturalista, pero muestra cierto orden relacionado con la estructuración de la composición pintoresca. Como se puede apreciar en obras como *Maraval Valley, Trinidad* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham), una hermosa vista dentro del valle, donde utiliza el camino que encontramos en primer plano en la porción derecha de la composición, y que cruza la misma hasta el otro extremo, para organizar armoniosamente el paisaje. Las distintas figuras campesinas nos guían en el camino visualmente. Los árboles y arbustos están trabajados con mucho cuidado, sin idealizarlos u homogenizarlos. Nos encontramos en su obra una técnica compositiva frecuente en los paisajes pintorescos, como en *Una vista de Chatsworth*. Se hace especialmente evidente en sus lienzos relacionados con la expedición de caza de Lord Harris. En estos encontramos un primer plano en sombra o trabajado en tonos oscuros, según se avanza hacia el fondo ilumina los planos medios. Estos son los planos más minuciosos en detalles, mientras el fondo se difumina. De esta manera se resalta el tema principal de la obra, usualmente un monumento natural, elemento

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ AUERBACH, J. "The Picturesque and the Homogenization of Empire", *The British Art Journal*, Vol. V, Núm. 1, Primavera/Verano, 2004, p. 48. Web. (Consultado 22/10/2018)

arquitectónico, o propiedad privada. Su representación de la naturaleza y el protagonismo que le otorga a sus figuras en el paisaje distinguen la obra pintoresca de Cazabon, de gran parte de los pintores británicos esparcidos por el imperio. Su naturalismo, sin ‘exotizar’ el paisaje a través de un lente romántico, permite apreciar su familiaridad con el paisaje en el que se formó. Esta cualidad bien puede ser la influencia de la Escuela de Barbizón, la influencia de Constable, y los acuarelistas del círculo de Bonington.

Las amplias vistas que hemos presentado, y otras que Cazabon realizó, se hacen eco de las vistas panorámicas de William Wyld (1806-1889). Considerado un sucesor de la obra de Bonington y una de las figuras clave en el desarrollo de la acuarela en Francia,³⁶⁷ Wyld tuvo una interesante trayectoria al convertirse en diplomático, comerciante, y finalmente un acuarelista expositor en las exhibiciones oficiales en París y Londres. Se dedica completamente a la pintura a partir de 1833. En sus primeros años se enfocó en vistas y escenas orientalistas inspiradas en sus viajes a Argelia, culminando con la publicación de un álbum litográfico en 1835, titulado *Voyage Pittoresque dans La Régence d'Alger pendant l'Anne 1833*.³⁶⁸ Vivió gran parte de su vida en París, exhibiendo en el Salón durante los 1830 y 1840, por lo que Cazabon debió conocer su obra. Wyld igualmente se mantuvo viajando constantemente a Inglaterra, disfrutando de gran éxito a ambos lados del Canal. En 1851, recibe una comisión de la Reina Victoria para la realización de unas vistas de la ciudad de Manchester. Entre las que produce, se encuentra *Manchester from Kersal Moor* (Fig. 118)

Manchester from Kersal Moor muestra una extensa vista de la ciudad, contrastando dos elementos importantes del desarrollo del campo inglés. En primer plano, un monte frondoso con pastores y unas ovejas entre los arbustos, seguido por una planicie con un río que separa visualmente el verdor del campo del horizonte de la ciudad, definido por las chimeneas humeantes de las numerosas fábricas que dominaban la economía del Manchester

³⁶⁷ POINTON, M. *Bonington, Francia & Wyld*, B.T. Batsford, Londres, 1985, p. 65.

³⁶⁸ Ibid.

industrializado. Wyld hace uso de la tonalidad dorada del atardecer, la cual contrasta de una manera atractiva con el tono púrpura del humo de la ciudad, logrando una atmósfera romántica. El uso de una perspectiva y composición similar lo encontramos en *View of Port of Spain from Laventine Hill* (Fig. 119) por Cazabon, una acuarela realizada para Lord Harris. Desde una perspectiva alta, ofrece una vista extensa de la capital trinitense y su bahía. En las alturas de Laventine Hill ha colocado a dos figuras, un hombre blanco en elegante usanza europea acompañado de un hombre negro vestido con una larga túnica blanca y un turbante rojo. Este último señala hacia la bahía con su bastón. El segundo plano queda algo oscurecido en sombras, para resaltar el brillante fondo de la costa de la ciudad y la bahía. La vegetación oscura actúa como el río en el paisaje de Wyld, aunque sus tonalidades resultan más naturalistas que las favorecidas por el pintor inglés.



Fig. 118 William Wyld
Manchester from Kersal Moor, 1852
Acuarela.
Royal Collection Trust, Reino Unido

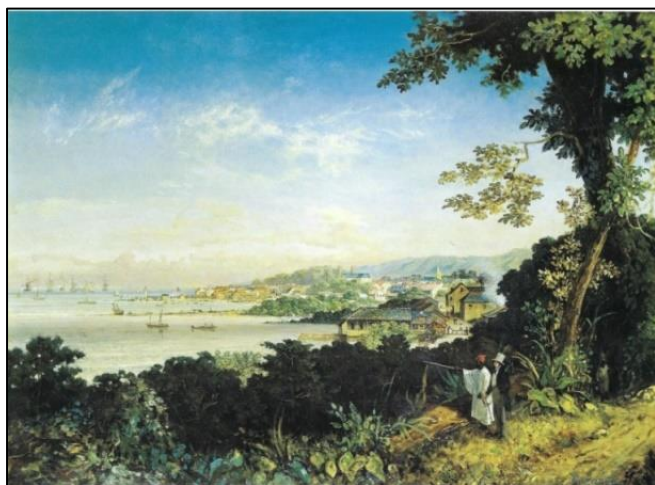


Fig. 119 M. J. Cazabon.
View of Port of Spain from Laventine Hill, c. 1849-1854
Acuarela. 1000 x 7505mm.
Belmont House, Faversham.

La dinámica entre las figuras masculinas no queda exactamente clara, la lectura de las figuras se complica algo con la silueta de una mujer que se aproxima por el camino detrás del prominente árbol en el extremo derecho de la composición. Cudjoe identifica al hombre blanco como Lord Harris y al hombre de la túnica como un esclavo musulmán, quien le sirve de guía.³⁶⁹ Considerando a la mujer que se acerca, vestida en un dhoti y un sari, identificándola como india, Cudjoe considera esta escena como el encuentro del mundo africano, indio, y europeo en una tierra nueva.³⁷⁰ Wahab, sin embargo, considera la escena representada por Cazabon como una ambivalente, pues la movilidad y presencia de los inmigrantes indios estaba limitada en esos momentos a sus labores en las haciendas en zonas residenciales segregadas.³⁷¹ Siendo esta una de las vistas realizadas para Lord Harris, donde se podría leer el interés por mostrar la administración y vigilancia de la isla, la inclusión de estas dos figuras pueda ser una alusión a las medidas de integración cultural en el sistema de educación; una lectura similar a la de Cudjoe. Tanto el paisaje de Wyld como el de Cazabon responden al interés dominante por la representación de la tierra o la economía que les concierne, tales composiciones panorámicas o casi panorámicas permiten un sentimiento de control político a los que las comisionaron.



Fig. 120 M. J. Cazabon. *River at St. Ann's, s/f.*
Acuarela. 25. 1 x 36 cm. National Gallery of Trinidad
and Tobago, Puerto España.

Cazabon trabaja otro tipo de paisaje que contrasta significativamente con estas vistas abiertas de Trinidad. Sus composiciones de las riberas pobladas por bambú presentan una visión íntima de las actividades diarias de figuras campesinas. En estas escenas, incluye tanto figuras de

³⁶⁹ CUDJOE, S.R. "Meditations on culture, traditions: reflections on TT's art exhibition in London", *Trinidad Guardian*, 30 de diciembre de 1997, p. 7

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ WAHAB, A. *Colonial Invention*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 136

ascendencia africana como india. Siendo de las relativamente pocas composiciones donde Cazabon representa a inmigrantes indios, aunque su inclusión en el paisaje es particularmente importante. Estos paisajes integran visualmente en la isla a figuras vistas como ajenas de la sociedad criolla representativa de Trinidad, eran consideradas por la administración y otros sectores como miembros de una cultura extranjera y sin vínculo alguno con la isla. Wahab los describe como completamente fuera de la jerarquía social y racial trinitense, segregados de la sociedad criolla cultural y físicamente.³⁷²

Las composiciones centradas en los espacios creados por las grandes agrupaciones de bambú en las riberas y caminos de Trinidad abundan en las obras de Cazabon, en especial en sus acuarelas, aunque también utiliza algunas vistas para sus álbumes litográficos. Cazabon realiza una de sus primeras composiciones con bambúes para Burnley, *Bamboos in the Macqueripe Valley* (Fig.74), donde la inmensa altura del bambú casi se traga a las dos figuras indias, un hombre con un turbante blanco y una mujer vestida con un sari, que caminan bajo su sombra. Algunas ramas se cruzan en el medio de la composición, creando la silueta de un arco apuntado. Efecto que recrea en *River at St. Ann's* (Fig. 120), donde nos ofrece una vista más amplia que en la de Burnley aunque vuelva a utilizar los bambús como mecanismo compositivo para enmarcar la figura de una mujer india con su cesta de ropa sobre la cabeza. Regresa a ese mismo lugar en St. Ann, posiblemente en un momento distinto del año, al juzgar por la cantidad de agua en el río, para la realización de la vista que reproduciría en su álbum *Views of Trinidad* de 1851, como la impresión número 12 (Fig. 121). Cabe la posibilidad de que el dibujo o acuarela original haya sido una comisión de Lord Harris, por su inclusión en el álbum de 1851. En esta vista, son dos lavanderas negras las que Cazabon representa llegando al río en la esquina inferior derecha. Su acercamiento a la naturaleza en estas imágenes continúa siendo naturalista. Aquí los bambúes son el elemento principal en el paisaje, y

³⁷² WAHAB, A. "Race, Gender, and Visuality: Regulating Indian Women Subjects in the Colonial Caribbean". *Caribbean Review of Gender Studies*, Núm. 2, The University of the West Indies Centro for Gender Studies, Mona, Kingston, 2008, p. 5

Cazabon los utiliza como un mecanismo esencial a la composición. Como también se aprecia en *Santa Cruz River I* (1849, Colección William Burnley, Reino Unido), *Maraval Dike* (c. 1849-1851, National Gallery of Trinidad y Tobago, Puerto España), *Bamboos and Immortelles on the Santa Cruz River* (1850, Colección privada), y *River Pool Bathers* (s/f, Colección privada). Igualmente los incluye en sus panorámicas vistas del Golfo de Paria para Lord Harris, *Carenage from the Five Islands I* y *Carenage from the Five Islands II* (c. 1849-1854, Belmont House, Faversham), como elementos distintivos del paisaje.



Fig. 121 M. J. Cazabon.
Bamboo arches, St. Ann's, c. 1848-1851.
 Acuarela. 25. 1 x 36 cm.
 National Gallery of Trinidad and Tobago, Puerto España.

Los bosques de bambú eran y continúan siendo un elemento característico del paisaje trinitense. Cudjoe comenta sobre la posible referencia a la arquitectura neogótica traída a la isla por los ingleses en los arcos de bambú de Cazabon, y cita la descripción del historiador Gordon Lewis (1919-1991) de los arcos de

bambú en St. Anna, “the marvelous natural architecture of the island.”³⁷³ Es posible que el mismo Cazabon haya llegado a esa asociación en sus escenas en las riberas, como lugares de silencio y reflexión. Sus composiciones están llenas de verdor, naturaleza frondosa y suaves corrientes de agua, donde mujeres negras e indias se acercaban a lavar su ropa o bañarse. La luz filtraba entre las delgadas hojas de los bambús, y Cazabon la perseguía con gran sutileza y lujo de detalle. Al ser parte de comisiones nos sugiere que estas ‘catedrales naturales’ eran representativas del paisaje y se reconocían como parte de la atractiva naturaleza que definía Trinidad antes los ojos de extranjeros. La frecuencia con la que aparecen en la obra de Cazabon,

³⁷³ CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 149

bien indica que él también las reconocía como tal, volviendo a ellas una y otra vez. Como Rousseau volvía a sus robles de Fontainebleau, y como Oller representaría a las palmas en las montañas con la misma frecuencia. Bajo la sombra del bambú, Cazabon representaba a los inmigrantes indios, su integración a la sociedad trinitense siendo algo que empezó a suceder en su tiempo y cuya presencia y labor era frecuente en la discusión política. Cazabon parece integrarlos al paisaje con facilidad, cruzándose en el camino al río con las lavanderas negras de toda la vida.

El alcoholismo parece haber definido los últimos años de Michel-Jean Cazabon, alentado por una creciente precariedad económica, al no encontrar un mercado estable y clientes constantes para su arte en Trinidad. Continuaría pintando y saliendo al campo hasta sus últimos días, regalando sus pinturas u ofreciéndolas a cambio de comida o un trago.³⁷⁴ Su esposa Louise Rosalie muere en 1885, dejándolo solo en el cuidado de su hijo Louis-Michel y lidiar con las tensiones familiares sobre las últimas propiedades de un pasado prospero.³⁷⁵ A pesar de sus tragedias personales, expone en las Exhibición Agrícola de Trinidad de 1886, donde recibe el primer premio por sus acuarelas.³⁷⁶ Ese mismo año envía 28 obras como representante de las artes de Trinidad a la Exhibición Colonial e India, celebrada en Londres. Dieciséis acuarelas y doce dibujos en tinta, entre las acuarelas enviadas fueron aquellas premiadas en la Exhibición Agrícola.³⁷⁷ Incluía 15 paisajes, dos de ellos titulados *Bamboos*, *Dry River* y *Bamboos at St. Ann*. Así como otros que indican su regreso a vistas representadas para Lord Harris, como *Carenage Point* y *Gongolon Trees at Laventine*. Aparece un bodegón, titulado *Tropical Fruit*. Los dibujos aparentan haber sido obras figurativas, clasificadas juntas como *Twelve Indian drawings in ink*. Dos de sus acuarelas se titulan, *Coolie Group* y *Coolie*

³⁷⁴ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 26

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid., p. 32

³⁷⁷ Ibid.

Woman.^{378 379} La población india en Trinidad parece haber ocupado a Cazabon en los últimos años, o pudo haber planificado con antelación su participación en la Exhibición Colonial para demostrar claramente el vínculo entre Trinidad e India. La misma fue un evento importante organizado por el Príncipe de Gales, para exponer las riquezas coloniales de Inglaterra. La exhibición duró seis meses. Frank Cundall menciona las vistas de Trinidad de ‘Mr. Casabon’ como parte de la exhibición de las posesiones occidentales, en su *Reminiscences of the Colonial and Indian Exhibition*.³⁸⁰

A pesar de esta exposición internacional de su trabajo, la vida continuó igual para Cazabon. Según recoge la leyenda popular alrededor de su persona, la muerte lo sorprendería pintando *en plein-air* frente a su caballete. Muere el 20 de noviembre de 1888, de un infarto. Fue enterrado al día siguiente, sin pompa, ceremonia o reseña en los periódicos.³⁸¹ Para 1888, su reputación artística parece haberse deteriorado de tal manera que su muerte no mereció reconocimiento en tiempos donde la clase media y educada de color tenían cada vez más voz y presencia política. Durante la década de 1880, las manifestaciones culturales musicales y literarias, entre ellas el calipso, raméelas, y el Carnaval, surgían con connotaciones de nacionalidad atadas, no a lo británico, sino a la herencia africana e india,³⁸² si bien aún no se podía identificar algo como un nacionalismo trinitense definido. Surge la pregunta entonces de si además de su deterioro personal por el alcoholismo, parte de su desprestigio artístico en Trinidad para 1888 estaba vinculado a su relación con esa élite británica de mediados de siglo.

4.2 La criolla: las pinturas de mujeres trinitenses en la Colección de Belmont House

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ El término ‘Coolie’, de uso popular en el sur de Asia, África y el Caribe durante el siglo XIX y principios del XX, se utilizaba para referirse a los trabajadores indios y chinos importados para labor agrícola y en otras industrias, como la ferroviaria. En la actualidad se considera un término despectivo para referirse a personas asiáticas o de ascendencia asiática; por lo que actualmente no se tienden a utilizar los títulos originales de las piezas por Cazabon.

³⁸⁰ CUNDALL, F. *Reminiscences of the Colonial and Indian Exhibition*, William Clowes & Sons, Londres, 1886, p. 78

³⁸¹ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p.26

³⁸² CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 261

Hemos optado por trabajar esta selección de obras fuera de la cronología de Cazabon, por su peculiaridad dentro de la producción del pintor. Estas pinturas son todas representaciones de mujeres criollas de color, negras y mulatas. Aunque se conocen dos obras de similar composición cuyo enfoque es la mujer india, y otra una representación de una familia, conocida como *East Indian Group* (1886, Colección Vidia Naipaul),³⁸³ se entiende que esta última fue la presentada en la Exhibición Colonial como *Coolie Group*.³⁸⁴ Sin embargo, no son parte de la colección realizada para Lord Harris.

El conjunto de obras que presentaremos fue trabajado bajo el mismo concepto compositivo. Estas son pequeñas pinturas, la mayoría en acuarela, rondando los 26 x 21cm (10" x 8"). Las dimensiones nos parecen un aspecto importante para tener en cuenta según progresamos en esta sección. En ellas, Cazabon representa mujeres de color, de cuerpo completo, la mayoría de pie, detenidas o caminando. Sus representaciones muestran un evidente interés en la representación de su ropa y accesorios. A primera vista, estas piezas suscitan un vínculo inmediato con la obra de Brunias y nos parece que Cazabon debió conocer la obra del pintor italiano antes de su establecimiento en Martinica en 1862. Posiblemente en algún viaje corto a esta isla o a Dominica, aunque también cabe la posibilidad de que conociera su obra a través de grabados o que algún conocido o cliente tuviera piezas por este pintor. Sin embargo, las obras de Cazabon poseen marcadas diferencias con las de Brunias, en su composición y acercamiento al cuerpo femenino caribeño. En esta sección intentaremos entender el lugar de estas pinturas en la obra de Cazabon.

En la colección de Lord Harris se encuentran cinco exquisitas acuarelas, en las que se representan dos mulatas y tres mujeres negras, dos de éstas identificadas como negras o criollas francesas. Las mulatas (Fig. 122 y Fig. 123) son representadas como mujeres campesinas, con

³⁸³ El antropólogo Michael V. Angrosino publicó un análisis sobre esta pintura, titulado "A Meditation on Cazabon's East Indian Group", en *Anthropology & Humanism* # 29, Junio 2008, pp. 34-44. Por el interés en esta tesis en la representación de la población negra, no estaremos incluyendo esta obra en la presente discusión.

³⁸⁴ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p. 100

vestimentas muy parecidas. Cazabon ha colocado a la primera en una quebrada o riachuelo, parada frente a una formación rocosa, de la que cae un chorro de agua. Bajo éste un balde de madera que ya se ha llenado y su contenido se vierte por los bordes. La mulata oscura, descalza y con uno de sus pies en la quebrada, parece completamente distraída y no se percata de que el balde se ha llenado. En su mano derecha, levantada al nivel de su cintura, sostiene unas pequeñas flores rojas. La segunda joven mulata, de piel trigueña, apoya un brazo sobre lo que parece ser parte de un muro. Descansa su cabeza sobre u mano, su mirada contemplativa se pierde hacia un punto fuera de los límites de la composición. Sobre el muro reposa una canasta vacía, la joven parece haberse detenido en camino a realizar una diligencia y ahora sueña despierta. Viste un atuendo similar a la otra mulata, aunque parece llevar un tipo de delantal que ha recogido y ajustado a su cintura por uno de sus extremos inferiores. Este aparenta estar algo sucio, pues no se descifra algún patrón en sus manchas. Va descalza, pero lleva un collar de cuencas que caen sobre su pecho. Hacia el fondo se divisa una gran palma y una montaña. En ambas piezas, Cazabon ha puesto gran atención en la representación del diseño de sus coloridos turbantes y de los paños que cubren sus hombros, así como el diseño de sus faldas. Cabe señalar que las facciones de estas jóvenes son idealizadas, bastante clásicas, lo que nos lleva a concluir que no estamos ante los retratos de unos individuos. Esto se repite en dos de las figuras negras en Belmont House.



Fig. 122 M. J. Cazabon.
Mulata, c. 1848-1851.
Acuarela. 290 x 215 mm.
Belmont House, Faversham.



Fig. 123 M. J. Cazabon.
Mulata, c. 1848-1851.
Acuarela. 290 x 215 mm.
Belmont House, Faversham.



Fig. 124 M. J. Cazabon.
Negra en traje de gala, c. 1848-1851.
Acuarela. 265 x 215mm.
Belmont House, Faversham.



Fig. 125 M. J. Cazabon.
Negra francesa, c. 1848-1851.
Acuarela. 210 x 155mm.
Belmont House, Faversham.

En la acuarela conocida como *Negra en traje de gala* (Fig. 124), nos encontramos con una mujer vestida en una versión más elegante que la de las mulatas. Lleva una blusa o túnica blanca, de hombros descubiertos, con detalles en encaje en los bordes del cuello y las mangas. Justo debajo del busto empieza su falda amarilla, la cual Cazabon ha representado en pleno movimiento. Viste zapatillas negras con hebillas, sin medias. Su turbante y pañuelo combinan, este último lo lleva atado con un lazo a la cintura. De su cuello cuelgan collares de oro, a juego con sus aretes. Su turbante va adornado con tres broches. En su mano izquierda lleva un

pequeño pañuelo blanco, y en la izquierda sostiene una sombrilla abierta. Cazabon la ha representado caminando, con un extenso pastizal de fondo en el cual se divisan las manchas de techos a dos aguas y algunas palmas. Esta figura se percibe como perteneciente a una sección algo más privilegiada que las mulatas mencionadas, posiblemente siendo una mujer trabajadora de la ciudad, donde podría tener mayor acceso a una diversidad de accesorios y telas. Su figura y vestimenta son tan detalladas como en las últimas obras. Su cara no muestra facciones especialmente particulares, y su expresión es distraída. La *Negra francesa* (Fig. 125) por su parte, muestra a una mujer de piel más oscura que las tres figuras anteriores. Los detalles y contornos de la cara están escasamente trabajados. Seguimos con el mismo tipo de composición, con una figura femenina en el centro. Esta vez la coloca en medio de un camino, con un paisaje frondoso y una cabaña de fondo. La piel oscura de la mujer contrasta con los tonos claros de su atuendo, similar al de la *Negra en traje de gala* pero sin los detalles elegantes o elaborados. Su blusa o túnica es algo más sencilla, con unos botones dorados en las mangas. Los accesorios que lleva en las muñecas y el cuello aparentan ser de tela, pues no se distinguen en estilo o en colores del pañuelo y el turbante que lleva. Aunque lleva pendientes dorados. De la cintura de su falda, adornada con un diseño azul y blanco, cuelga una pequeña monedera blanca. En su mano derecha lleva una maraca y un pequeño pañuelo blanco, y en la otra una sombrilla cerrada. Tanto su falda, como la de la Fig. 124, tiene una extensión más larga en la parte posterior que al frente. Parece llevar el mismo corte de traje en la *Negra en traje de gala*, pero en un estilo más sencillo. No podemos discernir detalles que la distingan de una manera específica de la mujer en Fig. 124., su mayor distintivo es el tono de piel. Igualmente, el detalle de las sombrillas es curioso, que añade a la idealización de estas mujeres, pues es un accesorio que resultaría muy costoso y poco práctico para mujeres de clase trabajadora. Cabe mencionar que desconocemos el origen de los títulos que llevan en la actualidad, no hay evidencia que

hayán sido los originales por Cazabon y pueden ser producto del redescubrimiento de estas piezas en el ático de Belmont House en la década de 1980.^{385 386}

Se hacen evidentes algunas diferencias entre las obras de Brunias y las de Cazabon. Mientras el primero favorece las composiciones con varias figuras, el trinitense opta por la representación de una sola figura en el paisaje. Esta cualidad recuerda a las ilustraciones costumbristas o de género que pudo haber conocido en Francia, como *Les Français peints par eux-mêmes*, cuyos volúmenes fueron publicados entre 1840-1842. Sin embargo, dada la falta de documentación sobre las intenciones del artista o sobre el inventario original de estas piezas, desconocemos si a Cazabon le interesó un acercamiento costumbrista hacia estas figuras y/o hacer una serie de tipos sociales. Cazabon trabajó varias piezas con la misma fórmula, sin el énfasis en las características distintivas de cada tipo (mulata, negras, u otros miembros de la sociedad) que facilitaría una lectura costumbrista. *La blanchisseuse* (Fig.127), donde representa a una lavandera y su hija, y *Mujer india* (Fig.128), pueden ser consideradas como excepciones, al mostrar figuras distintas a estas criollas. Wahab hace la reflexión de que la representación de la mujer india en sus vestimentas tradicionales en la obra de Cazabon contribuye a su alienación de la cultura criolla local,³⁸⁷ lo que podría contribuir a realizar una lectura de tipos sociales en estas piezas. Sin embargo, sobre ellas no se han localizado hasta el momento evidencia documental que indique que fueron creadas como parte de una serie. Estas

³⁸⁵ Según surge de nuestra entrevista con la archivista de Belmont House, Margaret Woodall, en octubre 2015.

³⁸⁶ Nos parece necesario comentar sobre el uso del término “gala dress” o “traje de gala” en la colección en Belmont House. Las mujeres criollas representadas en esta colección y en otras piezas similares por Cazabon llevan el mismo estilo de atuendo, una camisa larga con una falda definiendo la cintura debajo del busto, acompañado por un pañuelo que les cubre los hombros, y un turbante. Desde la mulata campesina a la negra de ciudad utiliza el mismo estilo de vestimenta. Igualmente, es un estilo algo similar al que se aprecia en la obra caribeña de Brunias. Sin embargo, no coincidimos con el uso del término para describir la vestimenta en *Negra en traje de gala*, el término ‘traje de gala’ es uno utilizado para identificar trajes formales y puede resultar confuso ya que su atuendo no se diferencia de las demás. El término podría aplicar a *Vieja negra francesa en traje de gala* (*Old negress, French, in gala dress*) pues su vestimenta luce un corte más formal y elegante. Sin duda, mayor investigación en campo de la moda caribeña en el siglo XIX es necesaria para entender el uso del estilo, sus modificaciones, su origen y popularidad entre las mujeres de color en Trinidad y el resto del Caribe. Pero nos parece importante señalar nuestras reservas ante el uso del término en esta pieza, aunque por claridad utilizaremos los títulos con los que se le conoce.

³⁸⁷ WAHAB, A. “Race, Gender, and Visuality: Regulating Indian Women Subjects in the Colonial Caribbean”. *Caribbean Review of Gender Studies*, Issue 2, The University of the West Indies Centre for Gender Studies, Mona, Kingston, 2008, p. 12

también se distinguen de manera evidente de las obras en la colección en Belmont House, por el tipo de vestimenta.

Al considerar estas piezas con la obra de Brunias, resulta llamativo que ninguna de sus figuras es representada de una manera sexualizada o explícitamente sensual. Las mujeres mulatas y negras de Cazabon tienen poco que ver con las mulatas altivas y sensuales, y las negras semidesnudas y serviles de Brunias, como vimos en el primer capítulo, conceptos que se representan en un solo lienzo como *Mulata francesa comprando fruta de una negra* (c. 1770 Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University). Posiblemente la composición de Brunias más parecida a la de Cazabon, específicamente *Negra en traje de gala* y *Negra francesa*, sea *Mulata de Barbados* (Fig. 12), por interés en la ropa, accesorios y el estatus social de la mulata y el paisaje de fondo. Sin embargo, en ella, Brunias emplea su fórmula habitual para resaltar el atractivo sexual de la mulata, la comparación con el cuerpo negro.

Se conserva una pintura al óleo por Cazabon, con la misma composición que Fig. 124 y Fig. 125, en la colección privada de Hugh Dunphy. Conocida como *Mujer criolla con parasol* ³⁸⁸ (Fig. 126), muestra a una mujer negra posando con un parasol abierto, distintivamente pequeño. Lleva una vestimenta similar a las figuras anteriores, su blusa descubre sus hombros y exhibe un escote más pronunciado que los otros estilos. Lleva una falda rosa, considerablemente más corta que sus enaguas, y de su cintura cuelga una tela con cierta transparencia. Su calzado son zapatillas negras sin hebillas, con medias. Su turbante y pañuelo combinan, ambos de tonos blancos, amarillos y rojizos. Se adorna con pendientes dorados, sus collares, pulseras y anillos, en oro y plata. Esta pintura fue expuesta en 1987 en el

³⁸⁸ Como comentamos anteriormente con relación a los títulos con los que se les conocen a las piezas en la obra de Cazabon, desconocemos quien y cuando se bautizó esta pieza. La mujer es señalada como criolla, pero su vestido y figura no la distinguen de las demás mujeres negras que hemos visto. Por ello, aunque utilizemos el título por claridad, ya que es así como se le conoce, nosotros consideramos a las todas las figuras negras y mulatas como criollas trinitenses, sean de ascendencia francesa o británica. Pues no muestran mayores distintivos entre sí. Estamos conscientes que el análisis de Wahab, entre la representación de la criolla y la negra en estas obras, en su libro *Colonial Inventions*, se basa en los distintivos que presentan estos títulos.

Commonwealth Institute en Londres, donde suscitó esta expresión en el crítico de arte David Lee: “The faint absurdity of applying a painterly practice to subjects for which they were not designed is emphasized in a small oil portrait of a creole woman, dressed and posing like Countess Howe in Gainsborough’s stately picture at Kenwood. This elegant, ebony woman, already looking uncomfortably twee, carries a parasol, which is small enough to double as a cocktail decoration, between thumb and forefinger as if it were a toothpick. The same inappropriateness of sitter and style is felt in Van Dyck’s portrait of the royal servants at Windsor Castle.”³⁸⁹ Tanto Lee como Cudjoe interpretan la pieza como un retrato, y Cudjoe a su vez no parece tomar en consideración las pinturas en Belmont House cuando escribe en reacción al comentario de Lee, “...there is an unreality to these portraits (*The Blanchisseuse, East India Group*), though I am sure that Cazabon tried to capture the natural dignity of these people.his inability to breakthrough (or away) from the formalism he learned abroad kept these peasants tethered to an idealized conception that denied them much of their humanity and the vitality of their daily lives.”³⁹⁰ Wahab por su parte escribe sobre esta misma pintura, “Paintings like *Creole woman with a parasol* not only depict the clothing styles of a Creole segment, but are an attempt to impose a distinctly European style of representation on Trinidad’s Creole women. Cazabon’s Euro-centric mode of representing coloured women with parasols and gala dresses stamp them as objects of a scientific natural history practice (i.e. as social types) at the same time these images gesture at the producing the respectable coloured Creole “lady” as the colony’s authentic subject.”³⁹¹ Traemos estas citas pues nos permiten enfrentar aspectos importantes sobre estas piezas, cómo se decide representar a la mujer criolla y por qué.

³⁸⁹ Citado por CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, pp. 151-152

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 152-153

³⁹¹ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 145

Debemos señalar que *Mujer criolla con parasol* nos parece una anomalía en la producción artística de Cazabon. Al compararla con las imágenes anteriores la calidad artística es considerablemente distinta, y distintivamente pobre. La figura de la mujer criolla y su vestimenta no poseen la misma gracia o soltura que en las obras anteriores. Hay torpeza en la representación del vestido, el pañuelo y turbante, y en las dimensiones con el diminuto parasol y en el larguísimo cuello que le ha dado a la figura. Nos recuerda a la afirmación de MacLean sobre un cambio en la



Fig. 126 M. J. Cazabon.
Mujer con parasol s/f.
Óleo sobre lienzo. 430 x 268mm.
Colección Hugh Dunphy.

calidad de las obras de Cazabon en los últimos años de su vida.³⁹² Cabe la posibilidad de que esta pintura haya sido realizada durante un período difícil y posterior a las obras en la colección de Belmont House. La irrealidad que señala Cudjoe con relación a ésta y *La Blanchisseuse* (Fig. 127), debe provenir de la idealización y el romanticismo presente en ellas y en las otras obras. Cazabon utilizó su arsenal artístico para desarrollar estas peculiares imágenes en el Caribe, que parecen navegar entre el pintoresco inglés y el romanticismo que acababa de dejar en la Francia en 1848. El ‘absurdismo’ en el análisis de Lee, de aplicar prácticas pictóricas europeas a un tema negro, nos parece un comentario de poca consciencia histórica. Al nacer en una colonia caribeña con un limitado acceso a la educación, que obligaba a estudiar en el extranjero a aquéllos con un interés en continuar estudios superiores o desarrollarse en disciplinas especializadas, Cazabon no tenía una tradición local de bellas artes a la cual responder. Su única referencia en este campo sería su propia instrucción europea. Su trabajo en Trinidad aplicando y modificando sus referencias artísticas al contexto que lo rodeaba lo

³⁹² MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p.26

posiciona como una figura cumbre en el desarrollo de una tradición artística en la isla. Las prácticas pictóricas de Gainsborough en sus representaciones de la aristocracia inglesa son igual de apropiadas para la representación de las criollas trinitenses, como se evidencia especialmente en *Vieja negra francesa en traje de gala* (Fig. 130). El comentario de Lee también suscita la pregunta de si los estilos europeos o europeizados no eran la manera apropiada para representar las figuras que conformaban la sociedad trinitense de mediados del siglo XIX de parte de un pintor local entrenado al otro lado del Atlántico, ¿cuáles serán?

Considerando la relación de Cazabon con el paisaje pintoresco, bien parece tomar en cuenta el estilo en su acercamiento a la figura. Las recomendaciones del Uvedale Price sobre la realización de la figura de manera pintoresca, resuenan en estas obras por Cazabon, “It cannot be said that there is much general analogy between a tree and a human figure; but there is a great deal in the particular qualities which make them either beautiful, or picturesque. Almost all the qualities of beauty, as it might naturally be expected, belong to youth; and, among them all, none is more consonant to our idea of beauty, or gives so general an impression of it as freshness: without it, the most perfect form wants its most precious finish; wherever it begins to depart, wherever marks of age, or of unhealthiness appear through others effects, other sympathies, other characters may arise, there must be a diminution of beauty. Freshness, which equally belongs to vegetable and animal beauty, is one of the most striking and attractive qualities in the general appearance of a beautiful object; whether a tree in its most flourishing state, or a human figure in its highest perfection.”³⁹³ Las figuras femeninas en las acuarelas de Lord Harris son jóvenes y no se les muestra en actitud de esfuerzo o pesadez. La descripción se puede extender a *La blanchisseuse*, a quien se ha representado caminando con su pequeña hija, y si bien la madre lleva una cara de seriedad, su hija tierna y sonriente le aporta levedad a la escena. Sobre su cabeza la lavandera lleva una carga de ropa para lavar, y va vestida con un atuendo similar a los que hemos visto, aunque lleva la falda doblada por la cintura y reduciendo

³⁹³ PRICE, U. *Essays on the picturesque*, J.Mawman, Londres, 1810, p. 79

su extensión, haciéndola práctica para sus labores. Unas plantas de plátano y el techo de una casa completan la escena rural. *La mujer india* (Fig. 128) es representada en un camino con una formación rocosa y las siluetas de palmas al fondo. La mujer lleva una jarra de agua sobre su cabeza, sin mayor esfuerzo. Viste una falda blanca, una blusa corta, y un sari atado a la cintura y envuelto alrededor de su torso. Va descalza y lleva algunos adornos de oro. Sus facciones son idealizadas, no muy distintas a las de las mulatas. Al considerar estas piezas, entre las que podemos incluir *Mujer criolla con parasol*, sí se presenta la posibilidad que Cazabon haya realizado algunas obras que se podrían catalogar como representaciones de tipos sociales. Son imágenes idealizadas de tres tipos de mujeres trabajadoras, definidas por su forma de vestir y etnicidad. Por ejemplo, la forma en la que la lavandera lleva su falda es igual a las lavanderas que representa Cazabon en sus paisajes, sus siluetas son fácilmente reconocibles. Sin embargo, las diferencias entre las figuras en Belmont House no son tan marcadas o claras, lo que nos lleva a considerar que ese no era el interés primordial de las mismas.

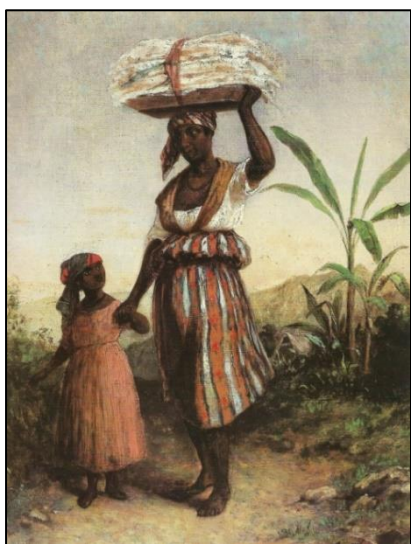


Fig. 127 M. J. Cazabon.
La blanchisseuse, s/f.
Acuarela. 290 x 215 mm.
Belmont House, Faversham.



Fig. 128 M. J. Cazabon. *Mujer india*, s/f.
Acuarela. National Gallery of Trinidad and
Tobago, Puerto España

Al considerar la influencia de Corot en el mundo artístico de París cuando Cazabon vivía en Francia, es posible que el trinitense lo haya tenido presente al darse a la tarea de realizar

las piezas de Belmont House que hemos discutido. Sus mulatas ensimismadas, distraídas de sus labores por alguna fantasía, son piezas de un indudable romanticismo que se hace eco de algunas de las primeras campesinas por Corot. Como *Segadora con una hoz* (1838, Museum of Fine Arts, Boston), en la que muestra a una segadora descansando y que mira al espectador con una expresión curiosa. Aunque la composición de esta pieza es cerrada y de una perspectiva baja, permitiendo un acercamiento íntimo a la figura por parte del espectador, hay un elemento juguetón y voyerista que comparten las piezas. Mientras la campesina de Corot opta por mirar a quien la observa, las mulatas de Cazabon se mantienen distantes. Igualmente, estas figuras trinitenses representadas eran sujetos exóticos para la élite británica en Trinidad por lo que Cazabon debió tener en mente el gusto orientalista en Europa al concebir estas piezas. Durante sus diez años en París se familiarizó con el estilo a través del Salón, con la producción de Ingres, Delacroix, y contemporáneos como Théodore Chassériau (1819–1856). Es en esta línea como han de entenderse las piezas que hemos presentado, especialmente estas últimas tres. Entre una representación pintoresca o costumbrista, la visualización de la sociedad a través de los tipos sociales, y el orientalismo romántico, respondiendo a una fascinación por el otro, aquí un otro atractivo y poco amenazante. En la obra de Cazabon no se conocen pinturas como éstas con representaciones de hombres, ni de mujeres blancas. Estas últimas no encarnarían un tema exótico, y es posible que no agradara la representación de una mujer blanca en usanza asociada con mujeres criollas, negras y mulatas. Esto resalta el interés especial en la visualización de la mujer de color como el símbolo de la sociedad trinitense.

En su análisis sobre la representación de las mujeres en la obra de Cazabon, Wahab señala la ropa de la mujer criolla como respuesta y asociación con las convenciones europeas y como resistencia, por el uso y adorno de sus turbantes afincados en la herencia africana. Esta vinculación con el estilo europeo, en momentos que interesa resaltar lo inglés en Trinidad, es

por lo que Wahab llama a la mujer criolla como “el tema auténtico de la colonia.”³⁹⁴ En comparación el pintor representa a la mujer india en su usanza tradicional, señalándola como el otro en Trinidad, un extranjero cultural.³⁹⁵ Sin embargo, proponemos la consideración de que la vestimenta de las mujeres criollas no es una expresión de cuán europeizadas son o desean ser vistas, sino que representan su estilo propio como mujeres criollas, específicamente mujeres criollas de color. El estilo se repite en las cinco imágenes, con modificaciones ligeras, y aparentan tener una conexión al estilo que representa Brunias en sus pinturas. Un aire similar era común entre mujeres esclavas y de clase trabajadora en las colonias norteamericanas a finales de XVIII y principios de XIX, una sobreblusa sencilla con una falda larga debajo.³⁹⁶ El conjunto tiene poco que ver con la cintura baja, definida por corsés, y las faldas de campana que dominaban la moda europea en las décadas de 1840 y 1850.

Cazabon representa a las mujeres criollas en un estilo de vestir que sería tan exótico como el indio. El conjunto en sí es una representación de lo que hace a estas mujeres distintivas de una porción importante de la sociedad trinitense. Si bien los turbantes estuvieron en boga por un corto período en la década de 1820 en Europa, no lo estaban a mediados de siglo. El turbante en las Américas y el Caribe estaba completamente asociado a tradiciones africanas y a la ascendencia africana de aquellos negros nacidos en el hemisferio. En un principio eran vistos como un símbolo de esclavitud, pero fue una prenda retomada por las mujeres como un medio de expresión cultural y resistencia, a través de la creación de elaborados nudos, y la utilización de llamativas telas, y adornos.³⁹⁷ Su representación igualmente responde al interés colonial de visualizar la sociedad que controla, como se pinta el paisaje que se domina, como una manera de conocer, reconocer, y así poder controlar. Algo que bien puede resultar atractivo en la sociedad postemancipación, el marcar de una manera clara cómo se ve qué y de qué

³⁹⁴ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 145

³⁹⁵ Ibid., p. 147

³⁹⁶ TORTORA, P.G. Y MARCKETTI, S.B. (Ed.) *Survey of Historic Costume*, 6th Edition, Bloomsbury Publishing, Londres, 2015, p. 272

³⁹⁷ Ibid., p. 372

manera, y a qué clase o grupo pertenece. La visualización de estas figuras, tanto negras como indias, dentro del marco británico administrativo puede ser indicativo de las políticas liberales del momento, que vieron la ordenanza de educación pública secular en respuesta a la diversidad religiosa. Como escribe Wahab en relación a las representación de la mujer india, “It is this very inclusion of otherness, i.e. its domestication, that the British signaled as a new attitude of liberal governance naturalizing its rationality by projecting its capacity to accommodate difference.”³⁹⁸

Estas acuarelas en Belmont House son representaciones idealizadas y románticas de mujeres criollas, que no aparentan estar basadas en individuos. Son ideas o tipos atractivos y exóticos para el cliente blanco de Cazabon. La elección de representar mujeres jóvenes, campesinas o trabajadoras apela al gusto de un público británico seguro de su estatus social. Cada figura posee sus distintivos y aparenta haber un interés por parte de Cazabon, en sutiles referencias a la moda que especifica la afluencia de la figura. Nos referimos a las diferencias entre *Negra en traje de gala* y *Negra francesa*, por sus joyas y parasol, este último un objeto fino y asociado al gusto y estatus de las clases adineradas en el siglo XIX. Considerando su tamaño y dueño original, las piezas fueron concebidas como obras decorativas para su casa en Inglaterra. Recuerdos de la tierra caribeña en donde Lord Harris trabajó como gobernador y de la cual algún día partiría, pues era un puesto temporal y como militar estaba sujeto a cambios en sus asignaciones. Estas piezas en la colección de Belmont House, y con gran posibilidad las dos piezas en la colección Hugh Dunphy fueron concebidas como un tipo de *souvenirs* de Trinidad.

Cazabon colabora en la ‘exotización’ de la mujer mulata, grupo al que pertenecía, como bien señala Wahab.³⁹⁹ La falta de documentos personales de Cazabon nos priva de sus pensamientos sobre la realización de piezas como éstas, o las comisiones que hizo para una

³⁹⁸ WAHAB, A. *Colonial Inventions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, p. 147

³⁹⁹ Ibid., p. 145

persona como Burnley, si llegó a dejar algo escrito. Aunque hay un indiscutible elemento de tipificación en estas representaciones, contrastan con la obra explícitamente costumbrista de quien sería su contraparte en el Caribe angloparlante. La vida y obra de Isaac Mendes Belisario (1795-1849), considerado el primer artista jamaicano, comparte varios elementos con las de Cazabon. Nacido en Kingston en una familia judía de ascendencia española o portuguesa, se mudó con sus padres y hermanas a Londres a los ocho años. Allí permanecería hasta 1832, estudia con el paisajista Robert Hills y se especializa en los medios de acuarela y litografía. Expone paisajes en la Royal Academy y en la Society of Painters in Oils and Water-colours entre 1815-1818.⁴⁰⁰ A su regreso a Jamaica, establece su estudio en Kingston, anunciándose como retratista. Se conocen pocos ejemplos de su obra, en especial en óleo. Aquella que se conoce muestra elementos ya familiares del entorno caribeño, los ingenios y la representación de la sociedad local de color. Regresa a una Jamaica en pleno proceso de transición, con la ley de emancipación se inició el proceso de aprendizaje en 1834, que finalizaría en cuatro años. Su óleo más conocido *Cocoa Walk Estate*, (c. 1836-1842, National Gallery of Jamaica, Kingston), muestra una vista pintoresca de la hacienda de azúcar en la falda de frondosas montañas en una visión idílica de la labor forzada de las figuras negras trabajando en la escena. Se muestra una mujer con una cesta en la cabeza y con sus brazos llenos de carga la esquina inferior izquierda. Mientras al otro lado de la composición, dos hombres negros dirigen los bueyes que halan una carreta llena de caña hacia la hacienda en el centro de la composición. Hacia ellos se dirige un hombre blanco, finamente vestido con un sombrero de copa, cabalgando sobre un caballo marrón que se identifica como el dueño de la hacienda. La jerarquía de poder y raza se representa de una manera explícita, la representación del trabajo negro en propiedad blanca contrasta con las obras realizadas para Burnley, donde se aísla la labor negra, sin relacionarla visualmente con el propietario blanco al que servían. Pero su obra más conocida es el álbum

⁴⁰⁰ BARRINGER, T., FORRESTER, G., y MARTINEZ-RUIZ, B. (Ed.) *Art & Emancipation in Jamaica: Isaac Mendes Belisario and his Worlds*, Yale Center for British Art, New Haven, 2007, p. 30

litográfico, *Sketches of Character, In Illustration of the Habits, Occupations, and Costume of the Negro Population in the Island of Jamaica*. Publicada entre 1837 y 1838, esta serie compuesta por doce ilustraciones es un importante documento en la visualización de la vida negra en la isla en la víspera de la libertad. De las doce ilustraciones, siete se enfocan en los participantes y en los personajes de los carnavales negros, como *Jaw-Bone, or House John-Canoe* y *Koo, koo or Actor Boy*. Mientras el resto de la serie pone su interés en los tipos sociales, como *La lechera* (Fig. 129) y *El deshollinador* (The Chimneysweeper). La excepción sería Lovey, descrito por Belisario como el nombre de un individuo, un vendedor nativo del Congo, conocido como Kangga hasta su bautizo en 1803, cuando toma el nombre de Louis.⁴⁰¹ Belisario parece infantilizar a esta figura y exagera sus facciones hasta llegar al borde de lo



Fig. 129 I. Mendes Belisario
La lechera (Milk woman), 1838
 Litografía coloreada.
 Yale Center for British Art, New Haven.

caricaturesco, donde suelen oscilar el resto de sus representaciones. Tanto *El deshollinador*, como *La lechera*, muestran composiciones típicas de ilustraciones costumbristas o etnográficas. Se enfatiza la frontalidad de las figuras, sus vestimentas y equipos de trabajo, u otros distintivos de su grupo o clase. En esta última se aprecia el detalle en representar su distintiva silueta y la bandeja de pails de leche que carga sobre su cabeza con gran facilidad. El artista la ha colocado en un camino rural, con montañas verdes y palmas de fondo. *La blanchisseuse* de Cazabon comparte una composición similar.

⁴⁰¹ Ibid., p. 37

Belisario describe a *La lechera*, de la siguiente manera, “The damsel depicted may be considered as on her way from the Pen to town, at an early hour of the morning to supply her customers: her head is closely enveloped in a handkerchief to protect it from the "cole" (cold) as she would be pleased to term the balmy, and refreshing air before sunrise, than which nothing can be more delightful. The Blacks are universally a chilly race, and are never so well content as under the enjoyment of the sun's rays at his meridian height, which accounts for such a seeming contradiction in their feeling on this subject. Divested of the encumbrance of shoes and stockings, and with dress of a convenient walking length, the Milkmaid of Jamaica travels along at a rapid rate, and beguiles the way with snatches of songs, in a style peculiarly her own; arrived in town, she announces herself with "See me da ya wid de milk" (Here I am with the milk).”⁴⁰² Estas descripciones enfatizando nociones de felicidad y positividad alrededor de las figuras negras se repiten en su publicación. Aun cuando el mismo Belisario declara en la introducción de sus *Sketches* que sus representaciones no poseen rastros de malicia⁴⁰³, hay cierta ambivalencia en ellas. Bagneris cita a Gillian Forrester, quien señala que Belisario puede estar tratando de alejar sus representaciones de aquellas crueles y deshumanizantes como las de Bridgens y Gabriel Tregaer.⁴⁰⁴ Si bien hay una celebración de la negritud ante una sociedad postemancipación, en especial el atractivo y vitalidad de sus festividades, sus representaciones contienen una cualidad artificial en su énfasis en la felicidad y actitudes gentiles y amigables de sus tipos negros. Les roba de su humanidad en momentos en los que gran parte de la población negra jamaicana salía de las cadenas de la esclavitud. Como Bagneris escribe, el considerable interés en los aspectos teatrales de la expresión y cultura negra posiciona esta manifestación al disfrute de un público blanco, mientras sus representaciones de *La lechera* y *El deshollinador* los pone a su servicio.⁴⁰⁵ Aun buscando separarse de las pasadas

⁴⁰² MENDES BELISARIO, I. “Sketches of Character”, 1838. Citado en MOHAMMED, P. *The Visual Grammars of gender, race and class in the Caribbean*, University of the West Indies, Mona, Kingston, 1997, p. 14

⁴⁰³ Ibid., p. 11

⁴⁰⁴ BAGNERIS, M.L. *Coloring the Caribbean*, Oxford University Press, Oxford, 2018, p. 117

⁴⁰⁵ Ibid., p. 118

representaciones del negro caribeño, Belisario pone el cuerpo y la labor negra al entretenimiento y servicio de sus subscriptores blancos.⁴⁰⁶ Las mujeres criollas de Cazabon en la colección de Lord Harris, y las otras composiciones similares, habitan en una ambivalencia similar. Cazabon las representa con mayor naturalismo que Belisario, y no busca definir a la negra ni a la mulata por sus labores. Se evidencia su interés en aspectos físicos, específicamente el tono de su piel, y en la moda que las identifican como miembros de la sociedad trinitense. Hay una representación sensible radicada en la realidad, una humanidad y gentileza ausentes en la obra de Bridgens, Brunias, y el mismo Belisario. Sin embargo, no cabe duda de que son figuras definidas por su color y las posibilidades de su semblanza exótica para el espectador británico. En ellas radica una tensión, entre la representación digna de la mujer trinitense, sin hacerlas caricaturas o simples objetos de deseo, y su concepción como imágenes para un público extranjero. Cudjoe lo describe de la siguiente manera, “It was almost as if he was conducting a dialogue with himself rather than seeking to convey to his viewers the emotional realities of his subject lives.”⁴⁰⁷ Añadiríamos a este diálogo al cliente que comisionaba o compraba estas obras, pues Cazabon debía medir los límites de su representación de la sociedad colonial si deseaba generar ingresos. Una representación de la realidad de los miembros vulnerables de la misma no sería exactamente atractiva para aquéllos que ostentaban posiciones privilegiadas. Cazabon debía manejar con cuidado estas representaciones. Sus imágenes de mujeres criollas, mulatas románticas y negras elegantes se presentan como hermosas visiones estáticas en momentos caóticos en los que la administración británica buscaba cómo responder a la crisis laboral postemancipación, la inmigración india, y cómo integrar la diversa población de Trinidad bajo el umbral del imperio. Cudjoe describe a Cazabon como un hombre atrapado en el medio de su estatus⁴⁰⁸, como un hombre negro trinitense, educado en Europa, trabajando como artista para una clientela mayoritariamente blanca británica. Dentro de estos límites, con

⁴⁰⁶ Ibid., p. 118

⁴⁰⁷ CUDJOE, S. R. *Beyond Boundaries*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003, p. 153

⁴⁰⁸ Ibid.

sus complicaciones y contradicciones, Cazabon logró proveer a la figura del campesino y miembros del sector negro, mulato, e indio de lugares prominentes en la visualización del paisaje trinitense. Y aunque revestidas de un romántico ideal, sus mujeres no son fácilmente clasificables bajo las tipificaciones raciales y laborales que abundaban en la cultura visual del Caribe hasta ese momento. Creó con ellas también importantes documentos a la hora de hablar de la vestimenta de estos grupos, la creación de un estilo propio con los pocos recursos que podían tener y cómo modificaban y apropiaban la dominante estética europea.

Hay una pieza en la colección en Belmont House que rompe con las representaciones hasta ahora mencionadas. Se trata de un exquisito retrato, conocido como *Vieja negra francesa en traje de gala* (Fig. 130). Se muestra a una mujer negra vestida de blanco, sentada sobre una roca. Detrás de ella arbustos y árboles crean un frondoso fondo. La falda de su vestido es voluminosa con detalles florales bordados. Alrededor de sus hombros lleva un pañuelo de tul bordado, su turbante hermosamente adornado con encaje y joyas, luce collares, pendientes, anillos y una cinta blanca en una de sus muñecas.

Es una mujer elegante y distinguida, miembro de la clase media criolla negra, posiblemente francesa. Su representación tiene poco que ver con las que hemos presentado. Más allá de un tipo social o un ideal de belleza femenina trinitense, la obra tiene gran humanidad y un acercamiento personal mayor que el resto. Nos encontramos ante el retrato de un individuo. Su vestido podría ser clasificado como formal, a diferencia de los que hemos visto parece ser una pieza completa, salvo el pañuelo, y no deja al descubierto los hombros.



Fig. 130 M..J. Cazabon
Mujer negra francesa en traje de gala,
c. 1849-1854. 280 x 210mm
Acuarela. Belmont House, Faversham.

Como la mayoría de la obra de Cazabon, se desconoce información valiosa de su origen. Aunque ha sido incluida en el análisis de Wahab como otra de las criollas, consideramos esta pieza como un retrato. Las facciones particulares de la mujer se distinguen de las demás, su posición sentada y la composición cerrada resalta su presencia. Su porte y actitud, combinado con la cuidadosa realización de su vestido particular y el diseño y adornos de su turbante, resultan en un llamativo y fuerte retrato personal. La mujer pudo haber sido una persona importante para la familia de Lord Harris, o éste lo adquirió del pintor por su calidad. El retrato de esta mujer se presenta como un fuerte contraste con las imágenes de mujeres negras que hemos visto hasta el momento, de Brunias a Belisario.

La representación de esta dama, como un individuo, resulta una imagen importante en la visualización de personas negras en el Caribe, pues rompe con la tipología común en la cultura visual. Igualmente, se presenta como una representación digna de un miembro de una clase social poco representada en el Caribe, pues la atención radicaba, como hemos visto sobre la imagen de la clase trabajadora o campesina. En la Galería Nacional de Trinidad y Tobago se conservan dos acuarelas que también podrían ser consideradas como retratos, se desconoce la fecha de su realización y son conocidos como *Joven nativa en una silla* (*Native Girl in a Chair*) y *Joven nativa con una cesta* (*Native girl with a basket*).⁴⁰⁹ Estas son representaciones de jóvenes particulares, aunque en el mismo estilo de vestir que la *Negra en traje de gala*. Estas tres acuarelas resultan muy importantes dentro la obra conocida de Cazabon, pues se conocen solo unos 15 retratos⁴¹⁰, entre los cuales uno se describe como *Retrato de una dama criolla*, pero desconocemos su contenido y sus detalles. El resto de los retratos identifican a miembros de la élite blanca en Puerto España, entre ellos cinco personas de la familia Stollmeyer. Uno de éstos es el retrato del comerciante alemán Conrad Frederick Stollmeyer, vocal abolicionista y una figura clave en el desarrollo de la industria del asfalto natural. Retratos como el de *Vieja*

⁴⁰⁹ Estos son los nombres provistos a por la curadora de la Galería Nacional de Trinidad y Tobago, Lorraine Johnson, en noviembre 2015.

⁴¹⁰ MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986, p.131

negra francesa en traje de gala contribuyen de manera importante a la historia del arte caribeño en la visualización de los matices de la experiencia negra en Trinidad en el siglo XIX; y a la vez abren la posibilidad de investigación sobre la relación de Cazabon con la clase media negra y mulata.

4. 3 Oller y la ambición de la tradición (1865-1873): una mirada a su obra a través de las Fiestas de San Juan de 1868

Francisco Oller parece haber dejado Francia en un apuro y sin aviso. En la carta de Camille Pissarro del 14 de diciembre de 1865, este expresa su sorpresa al recibir noticia de Oller desde Puerto Rico. “Por fin hemos recibido noticas tuyas --- yo y Guillemet nos habíamos hecho tantas conjeturas sobre tu desaparición súbita, yo pensaba que estabas escondido en algún rincón de París en compañía de alguna pelirroja, rubia o morena, o en algún tugurio que el pudor no permite mencionar. Dos de tres optaron por lo último. ¡Estás en Puerto Rico! tanto mejor si puedes echarte un poco de dinero al bolsillo. Tú que me embromas con los encargos oficiales, ten cuidado--- mantente firme--- ¡Los jesuitas son astutos! Te obligarán a someterte enseguida, a la más mínima concesión de tu parte no vacilarán en convertirte en cura.”⁴¹¹ No sabemos por qué Oller abandonó París tan abruptamente en otoño. Deja la capital el mismo año de su primera entrada al Salón, con *Las tinieblas* y un retrato a lápiz de su padre Cayetano Oller. Aun fuera, continuará involucrado en la escena artística francesa por un tiempo. Las obras a las que hace referencia Guillemet en su carta de septiembre de 1866 fueron enviadas para ser presentadas en el Salón de ese año.⁴¹² Las dos se conocen como *La negra mendiga* y *Retrato de Bascarans*, ambas actualmente en paraderos desconocidos.⁴¹³ Al parecer llegaron demasiado tarde para ser inscritas, pero sus amigos se ocupan de enviar *La negra mendiga* a

⁴¹¹ Carta de C. Pissarro a F.Oller, 14 de diciembre de 1865. Apéndice A de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, 1983, p. 224

⁴¹² DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 38

⁴¹³ Ibid.

la Exposición Universal del 1867.⁴¹⁴ *La negra mendiga* es expuesta y supone una de las primeras obras por Oller donde representa su interés hacia los sectores más vulnerables de la sociedad criolla. Desafortunadamente, se desconocen descripciones de la pieza, más allá de las observaciones de Guillemet. Habla de un retrato que entendemos se refiera a *La negra mendiga*, critica el fondo rojo (“¿por qué no hacerlo al aire libre?”)⁴¹⁵ y menciona que las figuras no se destacan bien contra el mismo. Halaga tanto el cesto, como el vestido de la mujer negra. De *Retrato de Bascarans* no hay más noticias, ni descripción alguna. Guillemet solo responde que está bien logrado. Delgado Mercado hace una alusión a que esta pieza que nos parece interesante. Propone como la posible identidad de este Bascarans a José de Bascarans y Federic (1843-1924), militar gallego que ganó fama por la protección de Isabel II durante la Sublevación del Cuartel de San Gil en junio de 1866.⁴¹⁶ Si fuera así, sería el retrato de un valiente militar, leal a la corona, conocido al otro lado del Atlántico por su participación en la supresión de una revuelta antimonárquica. Nos parece una posibilidad curiosa. Ante la falta de documentación no podríamos precisar estos detalles, pero bien pudo haber sido una comisión oficial, por parte del gobierno municipal o de alguna familia criolla bien conectada con el gobierno. La decisión de enviarlo a París sería del artista y esta expone su disposición a vincularse, pública e internacionalmente, con una figura monarquista de 1866, desde uno de los últimos territorios de ultramar de España. Ilustra la importancia de la relación de Oller con la élite criolla local para el desarrollo de su carrera.

Como el único pintor local educado en Madrid y París, proveniente de familia criolla respetada, Oller se convertiría en el artista predilecto de este sector social. Oller tenía que estar consciente de que en Puerto Rico llenaría un nicho importante en el sector artístico de la capital. Sus retratos conocidos ilustran la estima del sector criollo por el pintor, que llegaría a una de

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Carta de A. Guillemet a F.Oller, 12 de septiembre de 1866. Apéndice B de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 226

⁴¹⁶ De ser así, el retrato fue realizado después del Salón de 1866; haciendo del envío de las obras destinado para la Exhibición Universal del 1867.

sus máximas manifestaciones con la asignación de Oller como pintor de cámara para Amadeo I de España, sin estar en la metrópolis. Comentaremos sobre este detalle más adelante.

El conjunto de *La negra mendiga* y *Retrato de Bascarans* nos deja entrever algo que definiría la obra figurativa de Oller. Encontraremos un genuino interés en la condición social de las personas más vulnerables, son obras que expresan su posición abolicionista y preocupaciones sociales liberales. Pero también vemos la disposición de Oller de tomar comisiones oficiales a nivel institucional local y en la metrópolis, con retratos de gobernadores, de miembros de familias importantes, y copias de retratos reales. Hacia finales de siglo, por su situación económica, Oller realizará varios retratos de gobernadores norteamericanos.

Representa en estas piezas los extremos de la sociedad criolla colonial, aportando una importante ventana a la situación cultural en Puerto Rico. Sin embargo, dificulta la comprensión de la posición política de Oller a través de los años. Ante la falta de acceso a sus archivos personales, no tenemos una imagen clara de su inclinación política, aunque varias de sus obras demuestran sus sensibilidades liberales e interés en el desarrollo nacionalista. Igualmente, su círculo social y amistad con figuras como Manuel Fernández Juncos y Ramón Emeterio Betances, el primero un influyente autonomista⁴¹⁷ y el segundo un ferviente independentista, muestran la diversidad de ideas que rodeaba al pintor. Como veremos, la obra de Oller recoge mucho de las complejidades políticas y culturales del Puerto Rico de la segunda mitad del siglo XIX; y cómo el artista local las podía navegar, fuese por convicción o necesidad.

Delgado Mercado describe el período de 1866 a 1868 como de tensa producción con el fin lograr una exhibición individual “para afirmar su prestigio ante la opinión del país.”⁴¹⁸ Este será un tiempo de numerosas comisiones y retratos, aunque no llegará al nivel de popularidad retratista que alcanzó Campeche, quien retrató a casi todas las figuras de influencia política y religiosa en el San Juan de su tiempo. Sin embargo, Oller representaría a un considerable

⁴¹⁷ Vertiente política que promulgaba mayor autonomía para el gobierno local del gobierno metropolitano, pero sin cortar totalmente la relación política y económica con España.

⁴¹⁸ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 41

número de personas influyentes, políticos, e intelectuales, visualizando a la sociedad criolla según su contexto y necesidad.

Los frutos de este período se expondrían en los salones de la Sociedad Económica de Amigos del País, como parte de la celebración de las fiestas patronales de la ciudad en junio de 1868. Esta fue una exhibición individual, un evento en sí extraordinario en el San Juan decimonónico. Oller pudo haber tenido en mente esa radical exhibición individual de Courbet en 1855 o, como comenta Charles Stuckey, la exhibición de Manet en 1867⁴¹⁹, mientras impulsaba la suya.

Los comentarios y críticas del periodista mayagüezano Federico Asenjo y Arteaga (1831 - 1893) son una referencia invaluable de esta exposición, ya que no se publicó catálogo y muchas de ellas se encuentran en paradero desconocido. Asenjo recoge sus observaciones de las 45 obras expuestas en *Las fiestas de San Juan. Reseña histórica de lo que han sido y de lo que son y relación verídica de las que se celebran en este año de 1868*. Dedicó una sección de su publicación a la mención y descripción, en ocasiones detallada, de todas las obras expuestas.⁴²⁰ En esta muestra Oller expuso sus habilidades y dominio de distintos géneros pictóricos al público sanjuanero. Encontramos 12 retratos (entre ellos un autorretrato), dos pinturas religiosas y un boceto preparatorio de una de ellas, 8 bodegones, 20 paisajes, un cuadro costumbrista y otro alegórico.

La primera obra que menciona el escritor es el *Retrato de S.M. la Reina Doña Isabel II*, basado en el retrato por Federico Madrazo que se conservaba en el Ayuntamiento de San Juan.⁴²¹ Asenjo y Arteaga señala las libertades y variaciones que tomó el pintor en actualizar esta pieza de 1850, para que el producto final no fuera una “copia servil”. Acompañando a la reina, están los retratos de varios miembros de la élite local. Doña Clementina Butter de Marchessi,

⁴¹⁹ STUCKEY, C. “Oller y Manet”, *Horizontes*, Vol. 28, Núm. 56, Abril 1985, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1985, p. 17

⁴²⁰ El escrito de Asenjo y Arteaga sobre la exposición de Oller está publicado en su totalidad en el Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 214

⁴²¹ Actualmente este retrato se encuentra en la colección del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

esposa del gobernador de Puerto Rico, José María Marchessi y Oleaga,⁴²² también era la presidenta de la Junta de Damas del Colegio San Ildefonso para niñas huérfanas hacia 1866.⁴²³ Asenjo y Arteaga alaba el cuadro, donde considera el acercamiento de Oller entusiasta y acertado en la captura del carácter y bondad de la retratada. Mientras que Lorenzo Puente Acosta destaca que el retrato de Butter de Marchessi fue una comisión al pintor de parte de las señoras del Colegio San Ildefonso y de la Casa de Caridad en agradecimiento por su patrocinio.⁴²⁴ El retrato de Don Augusto de Cottes, hacendado emigrado de Santo Domingo⁴²⁵, es una gran muestra de las habilidades técnicas del retratista. Escribe Asenjo Arteaga: “La mejor crítica que puede hacerse de este cuadro es que nadie parará la atención en la pintura por creerse que está delante del original.”⁴²⁶ Otro retrato identificado es el del Illmo. Don Lorenzo de Obregón y Villarroel, descrito como poseedor de “brillantez de color y movimiento en armonía con el personaje que representa.”⁴²⁷ No hemos podido encontrar una referencia o información sobre Obregón y Villarroel, pero el título de ilustrísimo y una oración de Asenjo indica la importancia social de este individuo. Después de confesar que no conoce en persona al retratado y por ende no puede decir si la apariencia en óleo está bien lograda, el autor comenta: “Se conoce que el artista ha frecuentado y comprendido a la alta sociedad.”⁴²⁸ Los otros retratos femeninos no están identificados, pero comenta sobre la belleza de una de las retratadas y la exquisitez de los bodegones en el otro, en especial la naturalidad con que captura las flores.

⁴²² Marchessi y Oleaga fue gobernador asignado de Puerto Rico de 1865 a 1867.

⁴²³ DE HOSTOS, A. *Tesoro de datos históricos, Tomo II*, Imprenta del Gobierno de Puerto Rico, San Juan, 1949, p. 168

⁴²⁴ PUENTE ACOSTA, L. *Álbum poético*, Imprenta de la Excelentísima Audiencia, San Juan, 1868, p. 26

⁴²⁵ SONESSON, B. *La Real Hacienda en Puerto Rico*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1990, p. 200

⁴²⁶ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 214

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

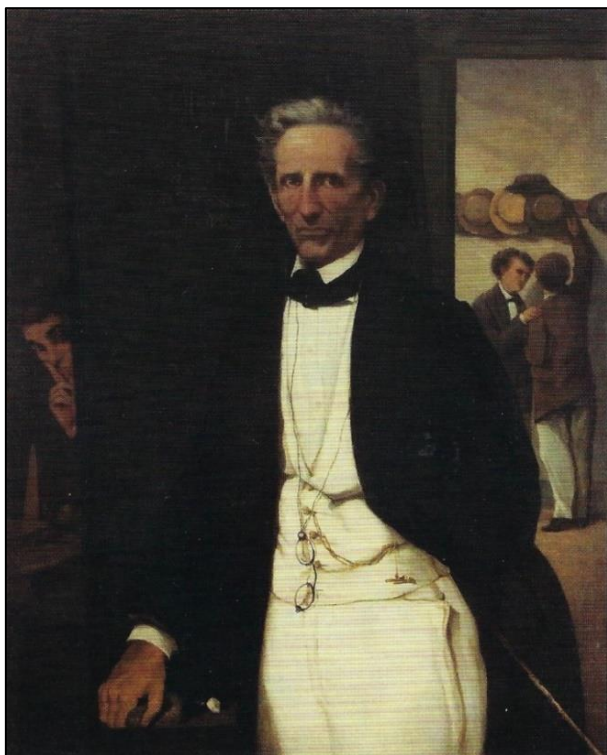


Fig. 131 F. Oller.
Retrato de D. Manuel Sicardo y Osuna, c. 1868.
 Óleo sobre lienzo. 112 x 90 cm.
 Ateneo Puertorriqueño, San Juan.

El *Álbum Poético* de Puente Acosta nos ayuda a identificar el retrato masculino anónimo en Asenjo y Arteaga, el de Don José Beamud y Massa⁴²⁹, un abogado natural de Valladolid establecido en la isla⁴³⁰. Asenjo comenta sobre la falta de detalle y precisión en la ropa, y un efecto que vincula con la influencia de Van Dyck y Tiziano. Aunque nos deja entrever la experimentación y variedad de estilos que Oller decide presentar en esta exposición, cuando consideramos el comentario con el de la fidelidad que caracteriza el de Cottes.



Fig. 132 E. Manet.
Retrato de Zacharie Astruc, 1866.
 Óleo sobre lienzo. 90 x 116 cm.
 Kunsthalle, Bremen.

Finalmente tenemos un retrato póstumo de Don Manuel Sicardo y Osuna (Fig.131), el cual es un tierno homenaje a quien fuera en vida el antiguo maestro de matemáticas de tanto Asenjo y Oller⁴³¹. El periodista escribe con palpable conmoción las memorias que suscita el retrato, y comenta sobre la representación lograda del carácter moral del maestro. Una de las

referencias que hace en su comentario es sobre la curiosa composición. Sicardo y Osuna se

⁴²⁹ PUENTE ACOSTA, L. *Álbum poético*, Imprenta de la Excelentísima Audiencia, San Juan, 1868, p. 27

⁴³⁰ AYALA, J.A. *La masonería de obediencia española en Puerto Rico en el siglo XIX*, EDITUM, Murcia, 1991, p. 112

⁴³¹ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III en DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 214

muestra de cara al observador, en el centro y frente a una pared oscura. Se le representa elegantemente vestido, con una chaqueta negra encima de su camisa, chaleco y pantalones blancos. Oller presta atención a los pliegues y texturas de la tela, y a los accesorios. Del cuello cuelgan unos anteojos y en su mano izquierda, que coloca hacia su espalda, lleva un bastón. Su expresión es seria y solemne. Detrás de él, a la derecha podemos ver a través de una puerta, dos figuras jóvenes masculinas que conversan debajo de un perchero de pared, donde cuelgan varios sombreros. Al parecer estamos en la escuela donde enseñaba Sicardo. Una última pista la encontramos hacia el lado izquierdo de la composición donde encontramos la cara de un joven estudiante asomándose por detrás de la pared. El estudiante mira al espectador mientras lleva un dedo a sus labios en señal de silencio. El pobre maestro no se imagina que sus estudiantes planifican travesuras a escondidas. Asenjo y Arteaga capta la referencia rápido: “me traen a la memoria los alegres días de la infancia llenos de esas travesuras propias de esa edad en la que solo se piensa en burlar la vigilancia del Maestro.”⁴³² La familiaridad con la que Asenjo se refiere a Oller en sus comentarios nos demuestra la larga amistad entre ambos; este cuadro y la descripción del autor proporcionan imágenes de los dos como niños, haciendo y deshaciendo en el salón de Sicardo. La figura del maestro está trabajada con gran realismo. La composición nos recuerda al *Retrato de Zacharie Astruc* de Édouard Manet (Fig. 132). Esta pieza tiene fecha de 1866, así que Oller no la habría conocido. Sin embargo, la comparación es meritoria, pues nos comunica qué estaban considerando ambos artistas. El tamaño de las pinturas es similar, cambia la orientación del lienzo y de la composición. Mientras el *Sicardo* y *Osuna* está en una orientación vertical, *Zacharie Astruc* descansa en inclinación horizontal. En la composición de *Zacharie Astruc*, él es representado sentado y es en la porción izquierda del lienzo donde nos encontramos con la puerta abierta que permite contemplar una escena doméstica. En vez de estudiantes, en el fondo hay una mujer en un vestido largo dándonos la espalda, ocupada con algo. No podemos precisar si el espacio del fondo es un balcón u otra

⁴³² Ibid.

habitación interior, pero a Astruc, en primer plano, lo encontramos vestido de negro contra una pared oscura con una mesa a su lado con libros, una copa de cristal, y lo que parece ser un limón. Las obras aparentan ser la reflexión contraria de cada una. Comparten una paleta oscura, con selectos contrastes, manteniendo así mayor naturalismo para sus sujetos. Aunque evidencian algo presente en la producción artística de ambos, la consciencia e incorporación de su conocimiento de la historia del arte occidental. Ambos, en distintos lados del atlántico, están considerando obras como la *Venus de Urbino* para la construcción de retratos contemporáneos.

Otro aspecto importante con relación al retrato de Sicardo y Osuna es que constituye un precedente para el famoso óleo *La escuela del maestro Rafael Cordero* de 1892, donde Oller pinta un retrato póstumo del querido educador y representa detalles que delatan las travesuras de sus pequeños alumnos. Según el catálogo de Delgado Mercado, se conoce que Oller trabajó un retrato de Rafael Cordero (1790-1868) para 1868⁴³³, pero este se ha perdido en el tiempo y no conocemos de ninguna descripción de mismo. Debemos tener presente que en este año Oller volvía a ser maestro, en esta ocasión en su propia escuela de dibujo. Oller conoce y disfruta lo que es ser estudiante y educador. La pedagogía será una pasión su vida entera. Estos detalles en los retratos de Sicardo y Osuna y Rafael Cordero muestran el gusto que el mismo Oller tomaba de observar e instruir a sus propios alumnos. Son parte de su manifiesto amor por la educación.

Nos llama la atención la descripción de las otras obras de figuras. *Santa Cecilia*, patrona de los músicos, parece una selección de temática religiosa más que apropiada para Oller, quien era cantante. La pintura estaba destinada a la iglesia católica del pueblo de Coamo, al sur de la isla.⁴³⁴ En sus comentarios, Asenjo y Arteaga lamenta la predilección de Oller por la filosofía del arte realista. “¡Lástima grande que mi amigo Oller sea discípulo tan consecuente de esa

⁴³³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 296

⁴³⁴ Ibid., p. 44

escuela realista contemporánea que ha deificado a Proudhon en su estética! Y digo esto porque se me figura que de no ser así habría más vaporosidad en el cuadro que contemplamos; hubiera presentado con más ligereza ese conjunto de formas, humanas es verdad, que constituyen el cuadro, pero que tienden a lo ideal por medio de esa vaguedad indefinible que la escuela realista no encontrará nunca en la materialidad de sus modelos.”⁴³⁵ Nos parecen sumamente interesantes estas observaciones. Comunican las conversaciones que estos amigos han tenido en el estudio de Oller o en los bares de la ciudad, y revelan la lealtad del pintor al movimiento realista francés. Igualmente presenta la resistencia de la intelectualidad y élite criolla conservadora ante el estilo, al menos a través de los ojos de Asenjo y Arteaga. La utilización del realismo para la realización de una pintura religiosa nos parece una decisión consciente por parte del artista. Como ya podemos intuir, con los retratados presentes en la muestra, Oller está mostrando y dirigiendo sus habilidades como pintor a la clase adinerada. Al cohibirse de presentar una pieza de interés social o de temática realista, pero hacer una pieza religiosa bajo los parámetros artísticos del realismo le permite conocer y considerar a su público. Cabe mencionar que en cuanto a la *Virgen de la Providencia* expuesta, el periodista solo comenta positivamente la mayor idealización en la pieza y la posible referencia a Rafael en la composición. Bien, la otra pintura cuyo realismo es mencionado es *Un negrito alegre*. Asenjo y Arteaga afirma, “Verdad en la figura, armonía en el colorido, más difícil tratándose de una piel negra; estilo franco y desembarazado y una ligereza que descubre la seguridad del pincel...”⁴³⁶ Es la única pieza que conocemos en esta exhibición con un tema negro. Su título ya la posiciona en contraste con otra pintura y dibujos que Oller trabaja durante este período, obras que recogen el sufrimiento del sector negro pobre o esclavo en Puerto Rico.

Uno de los títulos más llamativos en la exhibición de 1868 es *La Venus de Borinquén*. Asenjo y Arteaga provee una descripción, “...el autor parece que ha querido representarnos la

⁴³⁵ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 213

⁴³⁶ Ibid., p. 216

mujer primitiva de este suelo, en medio de la esplendidez de la naturaleza.”⁴³⁷ El periodista comenta sobre la belleza de la figura pero señala la falta de exactitud en el tono de su piel, aunque no aclara si debería ser más claro o más oscuro. Pasa a describir el paisaje de manera parca, nos deja saber que la figura está a la orilla del mar en un entorno tropical. Resalta la naturalidad del cielo de fondo, y lamenta la falta de luz apropiada para una mejor contemplación de la pieza en el espacio donde estaba siendo expuesta.

La Venus también fue parte de la muestra que tuvo Oller en la Exposición de Puerto Rico en el entonces Palacio de Santurce en San Juan, en 1893. Se conserva una fotografía de la sala de exposición de las obras de Oller (Fig.133) y encontramos sobre la puerta que conecta con otra sala en el fondo, un lienzo ancho, en orientación horizontal. Se espía la silueta de un cuerpo oscuro, yacente en el suelo,



Fig. 133 Detalle de fotografía de una de las salas del Palacio de Santurce, durante la Exposición de Puerto Rico en 1893. Fotografía invertida.

De fondo, lo que se puede entrever es un amplio

horizonte celeste. Delgado Mercado identificó la pieza en la fotografía como *La Venus de Borinquén*, y en su libro añade un detalle provisto en conversación por el nieto de Oller, William Rossi Oller. La mujer descansa su cabeza sobre un tipo de concha de caracol marino.⁴³⁸ La pintura se encuentra en paradero desconocido desde hace décadas⁴³⁹, lo que nos ha privado de acceso o más información sobre su composición y contenido.

Es una pieza singular en la obra que se conoce de Oller. Su existencia en 1868 en Puerto Rico, de manos de un pintor local, es significativa para el artista y para el contexto donde la

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 103

⁴³⁹ Ibid., p. 290

produjo. Lo que hemos analizado de la exhibición en las Fiestas de San Juan, la creación y exhibición de una pieza como *La Venus de Borinquén*, el interés y logro de Oller de abrir una escuela de dibujo, nos presentan las ambiciones del pintor en su tierra. Oller buscaba crear una tradición artística oficial en Puerto Rico, modelada por sus experiencias educativas en Madrid y París. Tras sus experiencias en Europa como estudiante y varios años en Francia, la escasez de recursos y espacios en torno a las artes en la isla se le hizo más que evidente. Después de estudiar y practicar en la Academia de San Fernando y luego en la *Petit École*, con acceso a talleres y museos para el estudio anatómico y de obras maestras, rodeado de artistas internacionales, Oller parece haber decidido intentar forjar espacios de instrucción y exposición artística para beneficio social y cultural. En el Puerto Rico de mediados del siglo XIX había un marcado interés en impulsar la educación en la isla, especialmente por particulares y la Iglesia. La literatura se estaba fraguando a la par y como parte del desarrollo de la identidad nacional en el siglo XIX. Las ambiciones de Oller complementaban y respondían a este ambiente de estudio y visualización de una naciente cultura e identidad puertorriqueña.



Fig. 134 Thomas Stothard.
El viaje de la Venus Negra,
desde Angola a las Indias Occidentales, c. 1794.
 Litografía.

En *La Venus de Borinquén*, Oller trabaja una temática clásica y académica, pero vistiéndola de referencias locales, haciendo una referencia clara al pasado precolombino de Puerto Rico. Realizadas en su mayoría por europeos, las representaciones de cuerpos indígenas americanos o cuerpos negros en las Américas hasta entonces tendían a ser de interés etnográfico, o representaciones de tipos idealizados como las de Brunias, o en versiones alegóricas del continente americano. *La Venus de Oller*, la única pintura conocida de su tipo en

el Puerto Rico decimonónico nos recuerda en alguna medida a la Venus negra de Thomas Stothard (1755-1834), pero también se presenta como casi todo lo contrario a ella. *El viaje de la Venus Negra desde Angola a las Indias Occidentales* (Fig.134), su título completo, apareció por primera vez en *La historia civil y comercial de las colonias británicas* de Bryan Edward en 1794. La imagen iba acompañada en el libro por un poema titulado “The Sable Venus: An Ode”, de Isaac Teale, escrito en 1764. En el poema, Teale describe la belleza oscura de la Venus, comparándola con su hermana florentina del pincel de Sandro Botticelli (c. 1482-1485, Galería degli Uffizi, Florencia). En el poema la Venus negra zarpa feliz desde Angola hasta las orillas de Jamaica. Durante su travesía encanta a Neptuno con su sonrisa, mientras las sirenas y los delfines que la acompañan se regocijan. Ni la estampa ni el poema aluden en absoluto a la terrible realidad de la esclavitud o del viaje transatlántico.

El grabado de Stothard sigue el estilo clásico de las representaciones del mito del origen de Venus. Esta diosa africana, pero completamente europea en concepción, conduce una concha guiada por delfines. La acompañan varios *putti* y un tritón soplando una trompeta. Neptuno aparece a la izquierda de la composición alzando la bandera del Reino Unido. Ella solo viste una pequeña faja que le cubre el pubis, tobilleras y una gargantilla de perlas; detalle que también aparece en la alegoría de África de J. A. Salvador Carmona (1782, Colegio Mayor Fonseca, Salamanca) y es una clara reminiscencia de los collares usados por los esclavos. Michael Vannoy Adams critica la duplicidad de esta imagen, la cual mientras suprime la iniquidad del comercio de esclavos expresa la falsedad mental del hombre blanco europeo hacia la mujer negra.⁴⁴⁰ Son ellos los perpetradores de estos terribles sucesos que romantizan a través de una lente clasicista y sensual. Se presta a la imposición cultural europea hacia lo exótico y erótico del Otro, como hemos visto en distintos grados en Brunias y Cazabon. Como escribe Robert J. C. Young, la construcción cultural de la raza siempre ha estado motivada por la

⁴⁴⁰ VANNOY ADAMS, M. “The Sable Venus of the Middle Passage”, *C.G. Jung and Jungian Analysis: Archetypes, Dreams, Myths, Imagination*, August 15, 2007. Web. (Consultado el 7/11/ 2018)

conjunción corrupta entre los discursos sexuales y económicos.⁴⁴¹ Esta imagen es tan racista como sexista, pues es la mujer esclava quien cruza el océano Atlántico con total consentimiento. Es una imagen al servicio del discurso colonial y anti-abolicionista favoreciendo y sirviendo a un público blanco.

No se puede dudar de la cosificación del cuerpo indígena en la Venus de Oller, con su exposición y composición centrada en la figura desnuda, yacente en la orilla. Las descripciones de la obra y lo que se puede apreciar en la fotografía de 1893 nos recuerda a la aclamada pintura por Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus* (1863, Musée d'Orsay, París), una obra que Oller hubiera conocido, pues gozó de gran atención en el Salón de 1863 y fue comprada por el Estado. La explícita sensualidad de esta Venus fue objeto de algunas críticas que revelan el pretexto del velo mitológico para la exhibición y disfrute del cuerpo desnudo femenino. “La diosa, ahogada en un mar de leche, se parece más a una cortesana deliciosa, pero no de carne y hueso, eso sería indecente, sino de una de mazapán rosa y blanco”⁴⁴², escribió Emile Zola en su reseña de la exhibición. La Venus de Oller comparte el concepto base de la Venus de Stothard, el uso de la alegoría mítica con sus elementos simbólicos para vestir cuerpos al margen de una situación colonial o región específica. La Venus negra ha dejado Angola hacia Jamaica en una grotesca e idealizada imagen del viaje transatlántico, convirtiéndose en el ideal sumiso de la mujer negra esclava en el Caribe angloparlante. En este caso, el ideal del hombre inglés en la metrópolis. La Venus taína de Oller mientras tanto utiliza populares referencias académicas para responder a un movimiento nacional y cultural de auto visualización que estaba recurriendo al pasado local para perfilar su identidad.

La literatura producida en Puerto Rico y por intelectuales isleños en el exterior, a partir de la década de 1840, demuestra la ansiedad por escribir y exaltar aspectos plenamente puertorriqueños. Aquellas cosas que distinguían al territorio y su población de esa metrópolis

⁴⁴¹ YOUNG, R. *Colonial Desire*, Ed. Routledge, London, 2002, p. 158.

⁴⁴² Citado por BROOKS, P. “Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd”, *Critical Inquiry*, Vol. 16, Núm. 1, University of Chicago Press, Otoño, 1989, p. 3

cada vez más distante. Tenemos importantes recopilaciones de ensayos, poesías y cuentos locales en publicaciones como el *Aguinaldo puertorriqueño* de 1843 y 1846, la primera versión del 1843 es considerada “la primera obra de amena literatura escrita con la deliberada intención de que fuera puertorriqueña.”⁴⁴³ Así como *Álbum puertorriqueño* de 1844, y *Cancionero de Borinquén* de 1846. Estas publicaciones salían de la colaboración de jóvenes puertorriqueños o provenientes de familias peninsulares recién establecidas en la Isla, la mayoría de las familias adineradas que habían estudiado o estaban estudiando en España. Entre los autores y poetas encontramos a José Julián Acosta, Manuel A. Alonso, Santiago Vidarte, Pablo Sáez, Alejandrina Benítez, y Francisco Vasallo Cabrera.⁴⁴⁴ Muchas de estas publicaciones tempranas se realizaban en España, en Madrid o Barcelona, con el apoyo de la Sociedad de Amigos del País de Puerto Rico. Además de proyectos como éstos, muchos pertenecían a un colectivo encargado de recopilar la documentación en Madrid, concerniente a Puerto Rico, para traerla de vuelta.⁴⁴⁵ Román Baldorioty de Castro y Segundo Ruiz Belvis formaron parte de este. Estamos ante una misión de construcción histórica y cultural de un pueblo cada vez más consciente de sí mismo, parte de los movimientos de definición nacional ocurriendo a nivel internacional.

El prólogo de *Cancionero de Borinquén* recoge el sentimiento que propulsaban estas publicaciones, “Cuando emprendimos la impresión del Álbum puertorriqueño no fue otro nuestro objeto principal que el de dar, como en su misma introducción decíamos, una prueba de cariño a nuestros padres y amigos, manifestándoles que aun conservábamos indelebles en nuestro corazón los recuerdos de nuestra niñez y del país que nos vio nacer.”⁴⁴⁶ Hay un

⁴⁴³ GAUTIER DAPENA, J. *Trayectoria del pensamiento liberal puertorriqueño en el siglo XIX*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1975, p. 31

⁴⁴⁴ GONZALEZ, J.E. “La cultura nacional puertorriqueña del siglo diecinueve y Francisco Oller”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, pp. 81-82

⁴⁴⁵ GAUTIER DAPENA, J. *Trayectoria del pensamiento liberal puertorriqueño en el siglo XIX*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1975, p. 31

⁴⁴⁶ *El cancionero de Borinquén; composiciones originales en prosa y verso*, Imprenta de Martín Carlé, Barcelona, 1846, p. 1

innegable apego y añoranza por la isla, y una identificación cultural y nacional con ella desde el extranjero. Mucha de esta literatura temprana será producida en el exterior, y parte de la añoranza y exaltación de lo que es Puerto Rico se expresará en odas a su paisaje. Bien, los *putti* que se regocijan ante la presencia de la Venus de Cabanel y el cortejo alegre de la Venus de Stothard se ven remplazados por el paisaje que rodea a la Venus taína de Oller.

En 1849, se publicó *El jíbaro* de Manuel Alonso, una obra que se convertiría en una de las más representativas de la literatura costumbrista local. Su propósito y contenido recoge las preocupaciones e intereses de los intelectuales de la época, donde incluimos a Oller. El libro está compuesto de 21 escenas, o cuadros de costumbres, en las que presenta fiestas, bailes, tradiciones, y hábitos que distinguen a la población puertorriqueña. En especial la rural, los campesinos comúnmente referidos como ‘jíbaros’.⁴⁴⁷ Presenta las peleas de gallos, la cultura hípica en la isla, las peleas entre campesinos y las razones para las mismas, hasta algo de la producción poética local. Igualmente, recoge y describe la música y danzas campesinas. Además de recoger estas tradiciones y señalar la herencia hispana, indígena, y africana en ellas; uno de sus objetivos era la crítica hacia esas costumbres para él nacidas y continuadas por la ignorancia y falta de instrucción de sus participantes. La crítica no era dirigida solo a los campesinos, sino también a las instituciones que permitían ese comportamiento y el analfabetismo, tanto a la Iglesia, como a la misma España, por descuidar el progreso pedagógico y académico en la Isla. La Escena III se titula “Instrucción sobre Instrucción Pública”, donde compara y presenta las deficiencias de la educación superior en la isla comparándola con la instrucción en la península y otros países, señalando la necesidad de jóvenes como él de tener que salir de Puerto Rico para completar o hasta para iniciar su educación en ciertas carreras, entre estas la medicina y la jurisprudencia. Hay que recordar las continuas negativas de la metrópolis ante las propuestas para establecer una universidad en

⁴⁴⁷ Aunque el título original de la obra de Manuel A. Alonso es el *El jíbaro*, actualmente la palabra aceptada y utilizada es jíbaro.

Puerto Rico desde finales del siglo XVIII. Alonso expresa sus intenciones en el prólogo de *El gíbaro*, "...he reunido aquellas escenas que juzgo más a propósito para dar una idea de las costumbres de nuestra Antilla, procurando ser exacto como narrador, indulgente o severo según las circunstancias, y teniendo siempre la mira de *corregir las costumbres deleitando*."⁴⁴⁸ Imposible que esa oración no recuerde *El velorio* de Oller de 1893, con esa mezcla de crítica social y disfrute en el proceso y contenido. El aprecio, gusto, detalle con el que Oller representa el entorno doméstico jíbaro y su cultura material puede encontrar su equivalente en la sección de poesía que sigue a la Escena VII dedicada a la gallera y lo que conllevan las peleas de gallo. Hasta en su crítica a las mismas comparte el mismo tono de Oller, donde expone el comportamiento de los campesinos en las apuestas, pero también extiende la culpa a la falta de progreso y de otras actividades. "En efecto; ¿qué puede contestarse a la pregunta de si el juego de gallos es útil o no? Diremos, que como causa de la comunicación de unos pueblos con otros, como medio de que circule el dinero, y como mero pasatiempo en los días festivos, no hay duda de que lo es; mas como ocupación, como camino que puede conducir a otros vicios, y como ocasión de perder el dinero destinado al sustento de una familia, es altamente perjudicial. El tiempo resolverá el problema, y yo me atrevo a esperar que cuando haya otras diversiones públicas y a medida que adelantemos, se irá perdiendo esta costumbre hasta desaparecer completamente."⁴⁴⁹ En el poema que acompaña su exploración de los juegos de gallos, Alonso demuestra sus observaciones con dinamismo y disfrute un suceso violento entre dos galleros, imitando en verso la forma de hablar campesina:

"Nos lograron separay
 Después de luchal buen tiempo.
 Ey siñol Tiniente a guerra
 Nos quería metel preso;
 Pero ay fin nos dejó libres;

⁴⁴⁸ ALONSO, M.A. *El gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*, Juan Olivares, Impresor de S.M., Barcelona, 1849, p. 8

⁴⁴⁹ Ibid., pp. 85-86

Jasiéndose que primero
Pagara toitas las puestas
Que con barios había jecho.
Las pagué, y me boy pa casa
Sin mi gayo, y sin un medio,
Sin casne y si mascaúra
De tabaco malo o bueno.
Aquí arremató ey compae,
Se espidió, y se fue corriendo;
Y los otros dos dentaron
Cuar si tay cosa en ey pueblo.”

- Fragmento de Una pelea de gallos, Escena VIII,
El gíbaro.⁴⁵⁰

El costumbrismo literario que inicia Alonso es parte fundamental de la construcción nacional puertorriqueña. Como bien lo resume José Emilio González, “la preocupación con el ser puertorriqueño late en el fondo de *El gíbaro*.”⁴⁵¹ Oller era un adolescente cuando su publicación y a unos dos años de viajar a España para adelantar su educación artística. Nos resulta importante tener presente el contexto literario y político en Puerto Rico durante la juventud de Oller, pues su obra posterior está respondiendo a ello. Oller como joven educado, perteneciente a los mismos círculos sociales que estos autores, estaba leyendo estas publicaciones y conoció personalmente a varios de ellos. El pintor era consciente y formaba parte de este proyecto cultural. Recordamos lo que escribe J. E. González, “Cuando Francisco Oller nace en 1833, Puerto Rico era ya una nación que había creado una cultura campesina perfectamente definible. ... Había construido ya una figura cultural importantísima: el criollo. Con él, arriba a la historia nuestra nacionalidad.”⁴⁵² Y es de la mano del criollo educado que la identidad se manifiesta en las artes, en literatura y pintura.

⁴⁵⁰ Ibid., pp. 92-93.

⁴⁵¹ GONZÁLEZ, J.E. “La cultura nacional puertorriqueña del siglo diecinueve y Francisco Oller”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 82

⁴⁵² Ibid., p. 78

El pasado precolombino también formaba parte de esta producción literaria, aunque en una vertiente más romántica. Escritores como Alejandro Tapia y Rivera, Ramón Emeterio Betances (1827-1898), Eugenio María de Hostos (1839-1903), y Salvador Brau (1842-1912) desarrollaron narrativas y poesía imbuidas en las culturas indígenas locales. El interés en las culturas e historias precolombinas solo aumentaría durante el siglo hasta adentrada la siguiente centuria con publicaciones de ficción e histórica por parte de Brau, Cayetano Coll y Toste, y José González Ginorio. Tapia y Rivera publica en 1852 *La palma del Cacique*, una novela que ambientada en los primeros años de colonización española, que recoge el drama del amor del cacique Guarionex por la taína Loarina. Ella está enamorada de un soldado español de nombre Cristóbal de Sotomayor, y del enfrentamiento de estos dos hombres saldrá victorioso el español. La novela fue adaptada por Felipe Gutiérrez Espinosa para una ópera, *Guarionex*, en 1856. Cabe recordar que Oller participó en la ópera como el indio Taboa. Resulta importante comentar que en 1867, Tapia publica y presenta su obra teatral *La cuarterona*⁴⁵³, donde recoge y expone los prejuicios raciales y conflictos de clase de la sociedad puertorriqueña a través del romance entre Carlos, un joven blanco de clase privilegiada, y Julia, una joven cuarterona sin familia. La madre de Carlos manipula la situación para que este se case con la hija de un adinerado, abandonando a Julia y llevándola a tomar una trágica decisión. El origen mestizo colonial, las tensiones raciales y sociales, están en el corazón de la literatura puertorriqueña.

Lo encontramos en la novela *Los dos indios* de Betances, amigo cercano de Oller, y publicada en 1855. Esta es creada en respuesta a la trama de *La palma del cacique*.⁴⁵⁴ Se remonta al mismo año que la novela de Tapia, 1511. Se desarrolla el romance entre Otuké, un taíno, y Carmen, una joven andaluza e hija de Don Pedro, el comandante del campamento donde se encontraba preso Otuké. Carmen es todo lo contrario a su padre, quien era violento y opresor, y muestra interés y respeto ante los habitantes de la isla. Otuké no cae dentro de los

⁴⁵³ Cuarterón o cuarterona hace referencia a un hijo de una persona blanca con otra mestiza o mulata.

⁴⁵⁴ BETANCES LACOURT, V.L. “Nuevos orígenes: el nacimiento del sujeto puertorriqueño anticolonial”, *Ámbito de encuentros*, Vol. 11, Num. 1, Universidad del Este (Sistema Universitario Ana G. Mendez), San Juan, 2018, p. 13

estereotipos del indio sumiso, sino que reluce en la narrativa como un joven y atractivo guerrero, quien batalla y hace frente a aquellos que amenazaban con la invasión de su tierra. A diferencia de Tapia, el amor del taíno triunfa y la pareja tiene un hijo. Betances Lacourt expone sobre el rol de esta literatura en el desarrollo de una identidad nacional, "...la literatura es una herramienta para hacer una revisión histórica de aquellos eventos que ocurrieron – o no- para visibilizarlos desde la óptica del sujeto americano – y caribeño. *Los dos indios* remite a un suceso histórico: la revuelta de indios de 1511 que no quedó del todo documentada. Como novela histórica logra darle voz a los que fueron silenciados en el intento de alzar las suyas. En palabras de Doris Sommer, "la conquista es ... literalmente un tachón, la violencia necesaria que despeja un lugar para el reinicio de la escritura". Betances crea una épica en la que el indio deja de ser representado como un ser sumiso y lo convierte en un guerrero heroico, inteligente, estratégico y con una personalidad compleja. La voz narrativa en su novela es la que por siglos ha sido silenciada por la historia oficial. La novela histórica, en este caso, permite la posibilidad de (re)crear y (re)definir desde su propia existencia aquello que ya había sido creado y definido por los que colonizaron: el Caribe antillano."⁴⁵⁵ Esta redefinición la vemos de una manera aún más explícita en *La peregrinación de Bayoán* por Eugenio María de Hostos. Publicada por primera vez en Madrid en 1867, fue interceptada y confiscada a su llegada a Puerto Rico por las leyes de censura⁴⁵⁶. Tuvo su segunda edición en Chile en 1873, cuando Hostos se encontraba viviendo allí. Esta compleja novela expone fuertes críticas al gobierno colonial español, la ideología independentista y el concepto de una confederación antillana que fueron fundamentales en el pensamiento político hostosiano. Ha sido descrita como "una novela alegórica de fondo político."⁴⁵⁷ Ambientaba en los primeros años de la década de 1860, la novela sigue la trayectoria del joven Bayoán, en su viaje de realización política y social donde

⁴⁵⁵ Ibid., pp. 9-10

⁴⁵⁶ DE HOSTOS, E.M. *La peregrinación de Bayoán: diario* (Ed. Julio César López, Vivian Quiles Calderín, Pedro Alvarez Ramos), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1988, p. 62

⁴⁵⁷ VASQUEZ, C. "La peregrinación de Bayoán de Eugenio María de Hostos", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. (Consultado 15/11/2018)

se expone a las injusticias del gobierno colonial. El joven parte de Puerto Rico a Cuba para conocer a un comerciante haitiano, Guarionex, siguiendo el consejo de un amigo. Hace una parada importante en Haití en el trayecto. Al llegar a Cuba encuentra a Guarionex, quien le presenta a su familia. Allí quedan prendados Bayoán y Marién, la hija del comerciante. Tras sus experiencias y conversaciones con Guarionex, Bayoán decide volver a Puerto Rico para luchar por un mayor bienestar y justicia para su pueblo. De regreso en Puerto Rico, se encuentra con Marién y su familia. Su amada está muy enferma y la familia ha decidido viajar a España en búsqueda de tratamiento. Parten todos hacia España, continuando así la peregrinación del protagonista. Bayoán conoce y analiza de primera y por primera vez la sociedad y política de la metrópolis. Marién agoniza y muere en Madrid. Después de la trágica muerte de su amada, decide volver a casa, “América es mi patria; está sufriendo, y tal vez su dolor calme los míos... Si puedo encontrar allí lo que en vano he buscado en Europa; si en una de esas repúblicas hay un lugar para un hombre que ama el bien, después de recorrerlas todas, después de estudiar sus necesidades presentes, y evocar su porvenir, me fijaré en la que más reposo me prometa... Si en ninguna lo encuentro, seguiré peregrinando...”⁴⁵⁸ No sabemos si Oller llegó a leer *La peregrinación de Bayoán*, si logró obtener una de las primeras ediciones de 1863, o ya una de 1874. Sin embargo, Hostos se convertiría en una figura importante e influyente en la vertiente independentista en Puerto Rico. Y esta obra hace referencias constantes a ese legado e historia indígena, a través de sus protagonistas. Hostos explica los términos indígenas que utiliza en su novela: “Borinquén, nombre que los indígenas daban a la isla que llaman Puerto Rico los españoles. ... Haití, nombre indígena de la isla de Santo Domingo, llamada Española por su descubridor Colón... Guarionex, nombre del cacique más poderoso de Haití cuando la descubrió Colón. ... Bayoán, nombre del primer indígena de Borinquén que dudó de la inmortalidad de los españoles... Marién, nombre indígena de la comarca más bella de Cuba.

⁴⁵⁸ DE HOSTOS BONILLA, E.M. *La peregrinación de Bayoán: diario* (Ed. Julio César López, Vivian Quiles Calderín, Pedro Álvarez Ramos), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1988, p. 355

Hoy se llama Mariel. Guarionex, Bayoán, Marién, representan en este libro la unión de las tres grandes Antillas, Santo Domingo, Puerto Rico, Cuba.”⁴⁵⁹

Oller, antes y después sus dos primeros viajes a Europa, estuvo dentro de un clima político y literario intenso. Se vio rodeado de escritores e intelectuales quienes estaban en la vanguardia del desarrollo de una imagen nacional, leyendo sus publicaciones y discutiendo sus ideas. Incluso hasta sintiendo reconocimiento por las frustraciones educativas como Alonso y desilusión por la situación política como Hostos, después de ese ir y venir entre el Caribe y Europa. En este contexto, una pintura tan singular dentro de su producción como *La venus de Borinquén* tiene sentido. Oller estaba respondiendo a esta redefinición de una cultura antigua como parte de la identidad local que se fraguaba en la literatura de sus contemporáneos. *La Venus de Borinquén*, desnuda en su paisaje costero, parece encontrarse en el poema “El nacimiento del Mundo Nuevo o la turba anonadada” por Hostos, escrito hacia 1892, donde hace referencia a la llegada de los españoles a América.

“Alma de aquel paisaje el ser humano,
lo sublima su aspecto soberano.

Del edén en la playa,
al borde mismo donde rompe la ola,
Adanes se ven mil; Eva, una sola...”

-Fragmento de “El nacimiento del Mundo Nuevo”⁴⁶⁰

Es sumamente interesante considerar la misma exhibición de Oller de 1868 en este contexto, más considerando las leyes de censura impuestas en 1863 que afectaban a los escritores, y que valieron la prohibición de *La peregrinación de Bayoán*. Esta fue una supervisión estricta, evidenciada en todo medio escrito, “los periódicos y demás formas de expresión escrita continuarán sujetas a previa censura, el deber de los censores en la isla era evitar que se publicaran artículos contrarios a la religión del Estado, al respeto y prerrogativas

⁴⁵⁹ Ibid., p. 99

⁴⁶⁰ HOSTOS BONILLA, E.M. “El nacimiento del Mundo Nuevo”, *Antología de la Poesía Cósmica Puertorriqueña, Tomo I* (Ed. Manuel de la Puebla), Frente de Afirmación Hispanista, México DF, 2002, pp. 92-93

del trono, de la constitución de la monarquía y de sus leyes fundamentales y a la integridad de la nación: escritos contrarios a las buenas costumbres”⁴⁶¹ La situación de censura manifiesta la tensión entre sectores políticos y sociales ante vertientes políticas y literarias cada vez más vocales. Revela el escenario y gran parte del público que iría a visitar la exhibición de 1868. Nos comunica una de las razones para Oller de no exponer en ningún momento en Puerto Rico piezas como *Un boca abajo*. Igualmente, suscita la interrogante de cuánto este ambiente pudo haber influenciado en su interés en desarrollar ese imaginario local a través de piezas como *La Venus*, durante este tiempo. Será a través del paisaje y el bodegón como Oller optará mayormente por representar lo puertorriqueño, géneros pictóricos cuya temática no sería sujeto de escrutinio, ni profunda lectura política, velando así por su emergente carrera dentro de una sociedad colonial conservadora, sin ignorar sus intereses o sensibilidades políticas. Sin embargo, realizará otras obras que no serán expuestas públicamente donde sí expresa sus políticas liberales.

Los paisajes, como ya mencionamos, dominaron la exhibición del '68. De los 20 expuestos, solo 4 eran vistas extranjeras. Estas eran las vistas de Copenhague, realizadas en ese viaje a Dinamarca entre 1860 y 1863. Asenjo y Arteaga no aporta mayor comentario sobre ellas, más allá de describir “la naturaleza fría del clima”⁴⁶² Puente Acosta provee los nombres específicos de los edificios que distinguen cada vista, Frue Kirke (La catedral de Copenhague, Iglesia de Nuestra Señora), Rosenborg-Slot (Castillo de Rosenborg), Runde Taarn (o Rundetaarn, torre del siglo XVII), y Frederiksborg-Slot (Castillo de Frederikborg)⁴⁶³. Todas son identificadas como propiedad del Sr. Miguel Vasallo, quien era amigo de Tapia y Rivera.⁴⁶⁴ Los otros 16 paisajes son descritos como estudios, y son vistas de Puerto Rico. No hemos encontrado referencias a si la descripción de los estudios proviene de los comentaristas, o si el

⁴⁶¹ GARCIA, G., “Introducción”, en *Historia Geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico, Iñigo, Abba y Lasierra*, anotada por José Julián de Acosta, ed. Docecalles, Puerto Rico, 2002, p. 20

⁴⁶² ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 216

⁴⁶³ PUENTE ACOSTA, L. *Álbum poético*, Imprenta de la Excelentísima Audiencia, San Juan, 1868, p. 27

⁴⁶⁴ Ibid.

pintor los presentó como tal. El *Álbum* de Puente Acosta es un invaluable documento para el análisis de esta muestra pues ayuda a la continua identificación de las piezas expuestas, ya que provee importantes detalles que Asenjo y Arteaga obvia, como los títulos y los propietarios de las pinturas. Tanto *Una vista de la playa e Iglesia de Humacao* y *Rancho de yaguas* son identificadas como pertenecientes a Miguel Vasallo.⁴⁶⁵ *Una casa de campo* pertenecía a Doña Mariana de la Cruz. Los sigue en la lista *Una calle del pueblo de la Carolina, Orillas del Río Loiza, Una calle del pueblo de la Carolina* con la distinción descriptiva de “efecto de lluvia”, *Miraflores, En el pueblo de Naguabo, Montañas en Humacao, Casa de una estancia, Vista del pueblo de la Carolina, Orillas del Río Loiza en la Carolina, Vista en el barrio de la Sta. Cruz en Trujillo bajo, y Vista en el barrio de la Candelaria en Loiza*⁴⁶⁶. No hemos encontrado descripciones de lo que representaban estas pinturas, si son vistas de paisaje natural, de campos de cosecha, de barrios o con bohíos campesinos. En los pueblos de Naguabo, Humacao, y Carolina el cultivo de caña era considerable durante esta época. Sería interesante saber si las haciendas o los campos de caña pudieron protagonizar alguna de estas composiciones, estableciendo un precedente para las haciendas que pinta hacia finales de la década de 1880. Esta falta de descripción nos impide de hacer un análisis mayor. Sin embargo, Asenjo y Arteaga describe otros dos paisajes distintos a los anteriores, que nos permite un acercamiento del estilo y técnica de Oller. Dentro de la lista se incluyen dos vistas de la Casa de Convalecencia en Río Piedras, un pueblo a las afueras de San Juan en la isla grande, el primero siendo una vista de la fachada principal y el segundo la fachada del lado del jardín. Ambas pinturas pertenecían a la Sra. Clementina Butler de Marchessi.⁴⁶⁷ Cabe mencionar que, hasta el momento, se desconoce el paradero de estos paisajes desde hace décadas.

Sobre estos dos, Asenjo y Arteaga presenta unas descripciones y críticas que nos pueden iluminar hacia la experimentación de Oller con este tema. Es parco en su descripción

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 28

⁴⁶⁷ Ibid., p. 27

de la pintura de la fachada, “noto en este cuadro demasiada rigidez; no sé si porque, poco afecto a los serios estudios matemáticos, no me avengo a las líneas rectas”⁴⁶⁸ Aunque cuando la compara con la pieza del jardín, menciona lo minucioso de los detalles y la cualidad algo opaca de la luz de la mañana que “falta por completo la impresión de la naturaleza.” Sin embargo, la pintura de la fachada del jardín es alabada por la luz capturada, aunque no haya mucho estudio de los detalles. “...el efecto de luz que ofrece, es superior en brillantez y en lo bien que la comprendido el pintor ese efecto del sol que en las horas del mediodía, en que es más fuerte, hace perder la forma de los objetos que ilumina.”⁴⁶⁹ Estas descripciones nos parecen sumamente importantes para el entendimiento de la evolución del estilo paisajista de Oller, ya que tanta de su obra temprana se ha perdido. Aunque no tengamos ante nuestros ojos las pinturas de la Casa de Convalecencia, Asenjo y Arteaga nos ha dejado lo suficiente para intuir que Oller estaba tanteando con el estilo para apreciar las reacciones de su público. Como nos parece con el realismo de su *Santa Cecilia*. El interés tan intenso en capturar el efecto de la luz estaba tan presente y su ejecución tan precisa que le permite al escritor identificar rápidamente el efecto de un mediodía soleado. Oller parece haber tratado la fachada principal con un estilo más tradicional con el fin de capturar la arquitectura de la entrada a tan importante institución social, mientras que con el jardín se ha permitido trabajar bajo las tendencias practicadas en el campo de Barbizón, donde se cuajaba ese interés en el efímero efecto de la luz y la impresión de la naturaleza. Aquí vemos los primeros destellos del estilo que favorecerá Oller durante el resto de su carrera para la representación del paisaje puertorriqueño. Como señala Rene Taylor, Oller favorecerá el impresionismo para el paisaje, mientras el realismo para las pinturas con figuras y comida.⁴⁷⁰ Pero es revelador considerar las circunstancias y el proceso que pudo haber influenciado a Oller en su desarrollo estilístico en la isla.

⁴⁶⁸ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 216

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ TAYLOR, R. “Introducción”, *Francisco Oller: un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 3

Sobre los 14 estudios, las críticas continúan alabando la captura de los efectos de la luz. “Estudios de paisaje en que hay bellezas admirables de imitación como solo los ofrece nuestra zona tropical, perspectivas deliciosas y mucha poesía en algunos de ellos”, escribe Asenjo y Arteaga. Señala que encuentra que *Montañas en Humacao* y *Orillas del Río de Loiza en la Carolina* están faltas de una mejor composición de los detalles. En su comentario sobre estos paisajes, el autor presenta una perspectiva muy interesante que puede expresar algo del gusto por la naturaleza, informado por una vida en el Caribe y sin el peso de una tradición artística académica a la francesa. “En estos estudios quiere sin duda mi amigo Oller demostrarnos que ha bebido de la fuente de los grandes maestros; y que, como el poeta, se deja seducir por la inspiración sin detenerse nunca en la materialidad de lo que vulgarmente se conoce con el nombre de *pincel fino*; gusto amanerado y ridículo de los que, con poca imaginación, no son capaces de producir otra cosa más que esos cuadros que ciertamente están acabados, pero no están *hechos*. ... basta, en mi juicio, recordar esos cuadros de pinceladas muy iguales, de líneas muy correctas y hechas con mucha paciencia que podrían pasar por trabajos perfectos de caligrafía, pero que dictan mucho de ser buenas obras de pintura.”⁴⁷¹ Las tendencias de vanguardia parecen haber gustado mucho más en el paisaje que en las figuras en San Juan de Puerto Rico.

La aparición de los bodegones en esta exhibición es importante, pues encontramos por vez primera los bodegones de frutos locales que se han convertido en obras representativas, no solo de la producción de Oller, sino del reconocimiento y visualización de lo puertorriqueño que se dio durante la centuria. Esta exhibición es la primera referencia que tenemos de ellos, y se presentan como el precedente de sus famosos bodegones de la década de 1890. Oller expuso en esta muestra ocho, cuyos títulos son recogidos por Puente Acosta de la siguiente manera: *Un gallina muerta, Una gallina atada por las patas, El canasto de la cocinera, Una guanábana*

⁴⁷¹ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 217

y otros objetos, *Una paila de cobre, Una cafetera, pan y maíz, Plátanos, y Mangos*.⁴⁷² Los bodegones impresionan a Asenjo y Arteaga, quien describe los elementos de la mayoría de las composiciones y describe con gran gusto las emociones positivas que en él dejan. No tarda en asociarlos con la tradición del bodegón en la metrópolis, “Mi amigo Oller ha comprendido perfectamente, como todos los pintores de la escuela española a la que pertenece esta clase de cuadros, que dicho género de pintura debe ser de una gran verdad para que tenga mérito.”⁴⁷³ La naturalidad, esa fidelidad en la representación de los objetos y alimentos representados será la cualidad más llamativa para Asenjo y Arteaga. Tanto es así que *Una gallina muerta* suscita una descripción que apela a los sentidos del lector. Nos muestra una composición mucho más cargada el que su parco título deja apreciar, “La verdad es tan grande que, al ver la gallina muerta y pelada, la taza de manteca y el utensilio de cocina que está detrás y al que la cocinera se olvidó de quitar la grasa del día anterior, me entran impulsos de soltar la pluma y mandar a preparar una gallina igual, por más que no sea conveniente cuando se está sufriendo una gastritis. En segundo término, aparece una hermosa calabaza, tan hermosa que si, en vez de hombre fuera mujer y por añadidura joven, y a mi amigo Oller se le ocurriera regalarme este cuadro, lo tomaría como un epigrama punzante.”⁴⁷⁴ El entusiasmo y la admiración del autor son palpables, aunque el resto de sus comentarios no son tan descriptivos continúan siendo sumamente valiosos para entender esta producción temprana de Oller. Relucen algunas distinciones entre estos y sus bodegones de los 1880 y 1890. Entre ellas, la presencia de varios objetos y alimentos que no necesariamente permiten discernir la geografía donde se produjeron. Los frutos locales serán el aspecto dominante de sus pinturas tardías, en composiciones cerradas con pocos objetos para enfatizarlas.

En *Una gallina atada por las patas* después de mencionar la gallina viva y los huevos añade la presencia de un caldero de cobre y una botella de vidrio. Mientras que en *El canasto*

⁴⁷² PUENTE ACOSTA, L. *Álbum poético*, Imprenta de la Excelentísima Audiencia, San Juan, 1868, p. 27

⁴⁷³ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 217

⁴⁷⁴ Ibid., p.217-218

de la cocinera además del papel de habichuelas⁴⁷⁵, una naranja agria y unos tomates, se representan botellas y monedas. Dejándonos llevar por las descripciones y la asociación con la escuela española, estos bodegones podrían pasar como productos de algún pintor de la metrópolis. Recordamos esa primera experiencia en Madrid como estudiante. Oller tuvo acceso tanto a la colección de la Academia de San Fernando, como a la del Museo del Prado. Allí se familiarizó con el bodegón español de los siglos XVII y XVIII, de Francisco de Zurbarán a Juan Sánchez Cotán a Luis Meléndez, y habrá realizado sus propias piezas. Las gallinas descritas por Asenjo y Arteaga pueden traer a la mente las perdices de Cotán u otros de sus bodegones de caza, aunque sus descripciones resaltan la cotidianidad de la escena. Elementos como estos nos alejan de sus estructuradas composiciones y hasta de la sobria contemplación que caracteriza a Zurbarán. La artificialidad de las composiciones y la atención realista en la representación de alimentos en Cotán y Zurbarán los hacen extraños y poco familiares.⁴⁷⁶ Contemplar las frutas y vegetales de sus pinturas en como verlos por primera vez. Esta no es una cualidad que hallamos en los cuadros de Oller. Sus gallinas de Oller podrían recordar a las naturalezas muertas de Francisco Goya, de hacia 1808 a 1812, como el *Aves muertas*, *Pavo muerto* (Museo del Prado, Madrid), y *Pavo desplumado* (Alte Pinakothek, Munich). Estas pinturas, tres de los doce bodegones que aparecen en el inventario de Josefa Bayeu tras su muerte en 1812. Estos eran decorativos y adornaban el comedor del matrimonio Goya-Bayeu.⁴⁷⁷ Pasaron por las manos de su nieto Mariano Goya, a través de quien llegan finalmente al Conde de Yumuri. Al morir este en 1865, los bodegones de Goya son puestos en venta y así entran en varios museos y colecciones privadas.⁴⁷⁸ Hubiera sido difícil para Oller conocer estas piezas durante su primer período en España en 1851 a 1852. Sánchez López los posiciona como parte de la tradición de naturalezas muertas de Mariano Nani, conocido por sus bodegones de

⁴⁷⁵ Como se les conocen a las alubias en Puerto Rico.

⁴⁷⁶ BRYSON, N. 'Chardin and the Text of Still-life', *Critical Inquiry*, Vol. 15, Núm. 2, University of Chicago Press, 1989, p. 293

⁴⁷⁷ SANCHEZ LOPEZ, A. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Tesis, p. 190

⁴⁷⁸ Ibid., p. 190

caza. Piezas como *Bodegón de caza: perdiz, ánade y otras aves* (1786-87, Museo del Prado, Madrid) por Nani, con su perdiz desplumada y otra colgando de una pata pudieron ser lo que Oller tenía en mente durante la realización de sus propias naturalezas muertas con gallinas. Estos son bodegones singulares en la obra de Oller, como *La Venus de Borinquén*, pues no se conocen otros con representaciones de animales. Los comentarios e información que provee Asenjo y Arteaga son importantes para nuestro entendimiento del desarrollo estilístico y temático del pintor. Desafortunadamente, tanto él y Puente Acosta no mencionan fecha de realización, o detalles sobre las tonalidades de los colores, atmósfera, o el fondo de la pintura. Alguna descripción de tonos sobrios o fondos oscuros nos ayudaría a conectar los bodegones de este período, como Asenjo lo hace, con la tradición estilística de Nani y Luis Meléndez.



Fig. 135 F. Oller
Bodegón floral con rosas, narcisos, etc.
delante de un fondo de papel tapiz rojo,
c. 1860-1863.
Óleo sobre lienzo, 37.5 x 46.5 cm.
Subastada y vendida en Auktionshaus Michael
Zeller, 2008

Los bodegones más tempranos que se conservan por Oller se inclinan hacia una sensibilidad francesa. Aunque es posible, dado a lo que ya conocemos, que estos primeros bodegones en la exhibición del 1868 fueran parte de la muestra de las habilidades del pintor a su público criollo. Presentando en ellas su conocimiento de la técnica y tradición española que muchos de ellos, como el mismo Asenjo, pudieran reconocer con mayor facilidad, así como algo de reciente experiencia francesa.

Ya mencionamos la pintura *Bodegón floral con rosas, narcisos, etc.*, (Fig.135) aparecida en subasta en 2008 en Auktionshaus Michael Zeller en Alemania. Por su estilo, tema

y detalles como la tela roja de fondo, nos da a entender que es una pieza producida durante su primera estancia en Europa. Las pinturas de su segundo viaje muestran una pincelada más suelta y un interés menos naturalista en la representación de sus temas, en contraste con este bodegón. En un primer momento no encontramos razón para dudar la atribución de esta pintura. Se convierte entonces en una pieza importante en el rompecabezas de la evolución artística de Oller y contribuye a la variedad ya presente en su *oeuvre*. No hemos visto algo similar en las obras catalogadas, ni la temática floral ni detalles como el uso de un fondo rojo. Mucho recuerda a la crítica de Guillemet sobre el fondo rojo que Oller realizó en una de las piezas enviadas en 1866.⁴⁷⁹ El bodegón de flores es una pintura llena de luminosidad y colorido. El rojo del fondo y verde intenso de las hojas provee un hermoso contraste con los tonos pastel de las flores. Se percibe igualmente el interés en distinguir las diferentes texturas, entre los pétalos, las hojas, y la tela. El florero está lleno y lo rodean más tallos con exuberantes capullos abiertos y abundantes hojas. Tiene más que ver con piezas como *Tulipanes, camelias, y jacintos* (1864, Victoria & Albert Museum, Londres) y *Flores y frutas* (1865, Musée d'Orsay, París) de Henri Fantin-Latour, que con los bodegones de Nani o Meléndez. Lo que nos devuelve a los otros bodegones de la exhibición de 1868 que nos interesan, *Una guanábana y otros objetos, Una paila de cobre, Una cafetera, pan y maíz, Plátanos, y Mangos*. En ellos vemos la aparición de la comida y los frutos distintivos de la isla, que tanto distinguen a este género en la obra de Oller, pues presenta los frutos tal y como son, sin necesidad de tratarlos como elementos exóticos, identificando el lugar o presentándolos con una vista tropical. Son composiciones interiores, donde los objetos y alimentos son posados sobre una mesa, a veces con mantel o alguna cesta y otras no. La familiaridad y atención con la que Oller representa estos alimentos le imprimen cotidianidad. Sus plátanos, piñas, y aguacates, resultan tan cotidianos como las manzanas, uvas, y melocotones en cualquier bodegón primaveral europeo. Podemos encontrar

⁴⁷⁹ Carta de A. Guillemet a F.Oller, 12 de septiembre de 1866. Apéndice B de *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, 1983, p. 226

una mezcla de razones para interesarse en ellos de esta manera. Querría trabajar el género en Puerto Rico, pero al verse sin alimentos o frutos más ‘tradicionales’ o reconocibles para aquellos versados en bodegones europeos, decide pintar lo que tiene a mano. Seguido por un posible interés en lo local y familiar para la población isleña, respondiendo al movimiento literario que recogía las fiestas y costumbres, y plasmaba los paisajes en palabras. Con sus paisajes y bodegones, Oller estaría haciendo su parte para acompañar el movimiento en lo visual.

Afortunadamente Asenjo y Arteaga describe *Una guanábana y otros objetos* con suficientes detalles para poder visualizar su composición. Además de una guanábana jugosa y partida sobre un plato con un cuchillo balanceándose sobre la orilla del mismo, se representa un vaso de cristal con azúcar y una botella de barro. Si la intuición de Asenjo es correcta, y dentro de la botella de barro se almacena agua fresca, Oller ha representado todo lo necesario para preparar un vaso de zumo de guanábana fresco. En *Una paila de cobre*, después de mencionar la cacerola de cobre y el trapo de cocina en una porción de la composición, Asenjo señala el pedazo de queso sobre una hoja de plátano. Su aspecto provoca el siguiente comentario, “...una hoja de plátano, de una verdad tan patente, que de seguro tratarían de utilizarla todas las pasteleras⁴⁸⁰ de este país que tuvieran la ocasión de verla.”⁴⁸¹ *Una cafetera, pan y maíz* incluye un plátano, mientras para los otros bodegones restantes, *Plátanos* y *Mango*, Asenjo no aporta más información sobre su contenido. Dado que estos bodegones se encuentran en paradero desconocido, solo nos podemos dejar llevar por los tres bodegones existentes fechados hacia 1869 y 1870 para considerar el estilo de Oller en este campo. Las

⁴⁸⁰ Haciendo referencia a las mujeres que harían pasteles, comida típica de Puerto Rico que consiste en una mezcla sazonada de tubérculos majados, usualmente con un poco de carne, envuelta una hoja de plátano para ser hervida.

⁴⁸¹ ASENJO Y ARTEAGA, F. en Apéndice III de DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 217

descripciones de Asenjo y las composiciones de estas pinturas nos parecen lo suficientemente cercanas para este acercamiento.

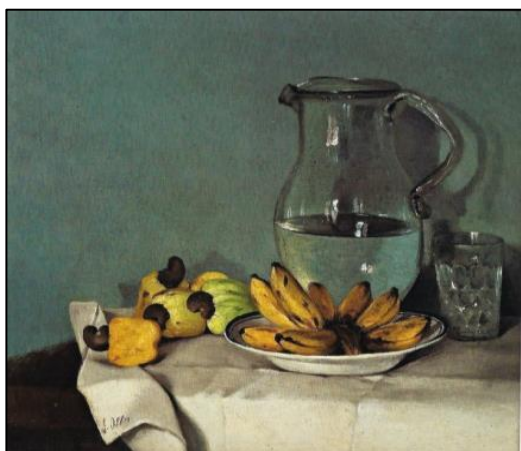


Fig. 136 F. Oller
Bodegón con guineos jarra, y pajuiles, c.
1869-70.
Óleo sobre lienzo, MHHA, San Juan

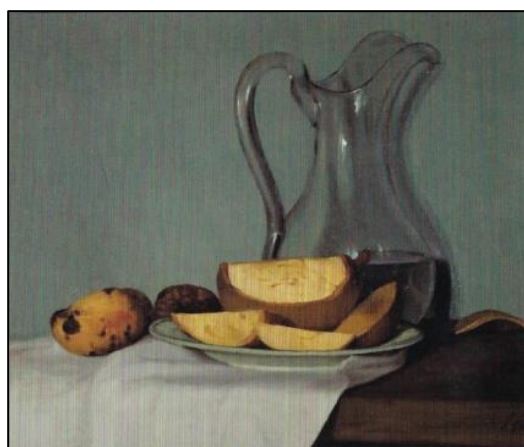


Fig. 137 F. Oller
Bodegón con jarra, mangos y mamey,
c. 1869-70.
Óleo sobre lienzo, 46.9 x 53cm.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan



Fig. 138 F. Oller
Bodegón vino, piña, y mangos, c. 1869-70.
Óleo sobre lienzo, 45.7 x 55cm.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan

Bodegón con guineos jarra, y pajuiles (Fig.136), *Bodegón con jarra, mangos, y mamey* (Fig.137), *Bodegón vino, piña, y mangos* (Fig.138) comparten muchas similitudes entre sí. Ante un fondo azul encontramos, sobre una mesa con un mantel blanco, un jarrón de cristal, y un plato con frutos. En la Fig. 136, Oller representa pajuiles sobre el mantel y guineos niños, una variedad de plátanos popular en la isla, sobre un plato blanco. La esquina del mantel hacia la izquierda de la composición está doblada, el pintor toma ventaja del detalle para poner su firma, f. Oller. En la Fig. 137, Oller crea una composición similar, sin un vaso e invirtiendo la

posición de la jarra. Sobre la mesa posiciona dos mangos bastante maduros, y en el plato un mamey cortado. Finalmente, en el bodegón de la Fig. 138, Oller representa sobre el mantel blanco una botella de cristal con vino, junto con unos mangos y un plato de cristal con rodajas de piña peladas. La posición del tenedor con puño de marfil en el plato recuerda al cuchillo descrito por Asenjo en el bodegón de la guanábana. Sobre la porción de la mesa descubierta, Oller posicionó la corona de la piña de forma perpendicular, utilizándola para lograr mayor profundidad. En las tres la luz entra la composición desde la izquierda, reflejando sobre la superficie del cristal y creando elegantes sombras sobre la pared azul. Oller captura el reflejo y las sombras de los envases de cristal con gran sutileza, atención que también encontramos en las representaciones del mantel blanco, donde con sumo cuidado señala los pliegues y las marcas de los dobleces, y cómo la luz y la sombra los resalta. Los tres son un estudio de luz y textura. Esta última se discierne en las superficies de las frutas. La pulpa suave del mamey contrasta con la piel del mango oscuro que ha empezado a arrugarse. Lo fibroso de los cortes de piña resalta ante lo terso del mango al lado derecho de la composición. Hay una marcada naturalidad en la representación de las frutas y los objetos. Igualmente domina una atmósfera de quietud y domesticidad en estos bodegones, cualidades que le aportan mayor cotidianidad a los frutos representados. Considerando las críticas y reacciones positivas de Asenjo y Arteaga ante los bodegones de 1868, causó placer y aprecio la representación de alimentos familiares y cotidianos para la población isleña.

Sullivan presenta las similitudes en el acercamiento de Oller y Pissarro al género en los bodegones de 1869-70⁴⁸². Pissarro no trabajó con frecuencia el bodegón, pero piezas como *Bodegón con jarra y manzanas* de 1872 (Metropolitan Museum of Art, NYC), la que utiliza Sullivan en su análisis, es un buen ejemplo de su producción. Pissarro representa, ante una pared con papel floral y sobre un mantel blanco, un jarrón de porcelana con motivos florales y una copa de cristal con vino. Ante ellos, un plato con manzanas y un cuchillo de mesa que

⁴⁸² SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.152

descansa sobre un pliego en el mantel. La paleta de colores es considerablemente más clara que la que utiliza Oller, los tonos pasteles prevalecen y aportan mayor luminosidad a la pieza. La pincelada ya es suelta, corta y numerosa, con *impasto*, ya representativa de su estilo impresionista maduro. Sullivan señala el parecido en la distribución pareja de la luz sobre las superficies en ambas pinturas. Igualmente comenta la preferencia de Pissarro en sus naturalezas muertas de representar un número limitado de objetos sobre una mesa.⁴⁸³ Nos parece que ese es otro aspecto que comparte con los bodegones de Oller en discusión. Encontramos acertada una relación entre la producción de bodegones por figuras como Pissarro y el interés de Oller por el género, ya que era un interés compartido por varios miembros de su círculo social parisino. Aunque, si no los de Pissarro, los bodegones tempranos de Claude Monet muestran mayor parecido con los de Oller.

Uno de ellos, *Bodegón con botella, jarra, pan y vino* (Fig.139), c. 1862-63, muestra los envases de cristal, el pan, el cuchillo de mesa, y un plato con un poco de mantequilla colocados de una manera informal sobre una mesa con un mantel blanco. No hay intento de organizarlos de tal forma como aportar



Fig.139 C. Monet
Bodegón con botella, jarra, pan y vino,
c. 1862-63.
Óleo sobre lienzo, NGA, Washington, D.C.

orden a la composición. Es como si Monet hubiera decidido pintar la mesa de su cocina después de terminar su desayuno. La luz que ilumina el interior y cae sobre la mesa entra por la izquierda, por alguna ventana hacia el fondo de la habitación. Ilumina los objetos de tal manera que Monet logra capturar, con gran habilidad, sus sombras sobre el mantel. El tono de los colores y la suavidad de la luz nos recuerdan a Oller. El fondo con sus tonalidades grises facilita la asociación. Su acabado, o falta de, difiere considerablemente de Oller. Los objetos son

⁴⁸³ Ibid., p. 150

representados con familiaridad y cotidianidad, no hay una jerarquía entre ellos. Algo que encontramos en Oller. El detalle de la botella de licor en la derecha de la composición, la cual es cortada abruptamente, nos informa de que hay más. Hay espacio, objetos, vida ordinaria, más allá de los bordes el lienzo. Este detalle, la informalidad de la composición, y la familiaridad con la que son plasmados estos objetos y alimentos traen al primer plano de la discusión a una de las figuras más importantes de la tradición del bodegón francés, Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779).

La obra de Chardin gozó de un resurgir en el mercado y entre varios críticos de arte de alrededor de 1850 a 1870⁴⁸⁴, coincidiendo con ese período formativo de Oller. El bodegón era considerado el género de menor importancia en la pintura, aunque la cantidad de cuadros de ese tipo se encontraba en ascenso hacia 1863.⁴⁸⁵ Críticos como Thoré y Gautier escribían que la pintura era indivisible y reconocían el valor artístico de buenos bodegones en el Salón. El interés en sus naturalezas muertas fue en parte instigado por el desarrollo del movimiento realista. Como escribe McCoubey, pudo ser en el interés de algunos pintores de encontrar un equivalente más hogareño al realismo de Courbet.⁴⁸⁶ La cotidianidad de sus alimentos y objetos de cocina, muchos de los cuales aún se utilizaban a mediados de siglo XIX, encontró acogida entre pintores como François Bonvin (1817-1887) y Antoine Vollon (1833-1900). Entrada la década de 1860, las escenas de cocinas inspiradas en Chardin no provocaban mucha emoción, mientras que las flores de Édouard Manet en el Salón anunciaban otro tipo de revitalización en los bodegones. Pero el renovado interés en Chardin fue suficiente para impulsar mayor experimentación en este género, ante la libertad que proveía su poca estima en la Academia. Pinturas por Chardin como *Tarro de albaricoques* (1758, Art Gallery of Ontario) y *El mantel blanco* (Fig. 140), muestran el alcance de su influencia en el siglo XIX. El lienzo ovalado de *Tarro de albaricoques* corta la copa y los paquetes a los extremos horizontales de

⁴⁸⁴ McCOURBEY, J.W. "The Revival of Chardin in French Still-Life Painting, 1850-1870", *The Art Bulletin* Vol. 46, Núm. 1, Marzo 1964, p. 39

⁴⁸⁵ Ibid., p.41

⁴⁸⁶ Ibid., p.49

una composición informal de objetos. Los panes rodeados de migas de pan, el cuchillo, la mandarina, y en especial, la taza humeante de té nos indica que estamos ante la comida de alguien, que se debe encontrar fuera de los bordes de la composición.

El mantel blanco es especialmente interesante cuando consideramos a Oller dentro de esta ola de influencia. En ella encontramos varios detalles que relucen en sus bodegones. Lo casual de la organización de objetos sobre la mesa, tal cual se hubiera interrumpido una tertulia con un bocadillo. Dos copas de cristal, una vacía



Fig.. 140 J.B.S. Chardin
El mantel blanco, 1731-32 .
Óleo sobre lienzo. Art Institute of Chicago.

y virada, un cuchillo al lado de un plato con salchichón, un pan fresco con un corte. A los pies de la mesa una paila con envases. Una luz suave entra por la izquierda y según cae sobre el mantel, relucen las arrugas, los pliegues y las marcas de los dobleces. El naturalismo y cotidianidad, combinado con la quietud y contemplación que inunda varios de los lienzos de Chardin, capturaron a muchos pintores a mediados del siglo XIX. Nos parece que Oller fue uno de ellos, en especial en composiciones como las discutidas. Es con la misma familiaridad con la que Chardin representa frutos y alimentos europeos, que Oller escoge representar aquellos del Caribe. Si bien varios de sus bodegones posteriores se centran en la representación de un solo alimento, aún la influencia de Chardin se percibe.

Como hemos visto, la exhibición de 1865, auspiciada por la Sociedad Económica de Amigos del País, fue un paso importante en el desarrollo y establecimiento de la carrera artística de Oller en la isla. Venegas comenta que Oller dejó París tan repentinamente pues creía que en

Puerto Rico tendría mejor fortuna.⁴⁸⁷ Y ese parece ser el caso, después de la exhibición los próximos años lo vieron muy ajetreado. En septiembre de ese año, Oller inaugura su Academia de Dibujo y Pintura en la calle San José 11 en San Juan con unos 200 estudiantes matriculados.⁴⁸⁸ Entre aquellos que permanecieron en la Academia, pues con el tiempo disminuyó el número de matriculados, y continuaron la pintura se encuentra Pio Bacener y Manuel E. Jordán. Para 1869, está terminando su manual *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza, elementos de perspectivas al alcance de todos* y presentándoselo a sus estudiantes. Cabe mencionar que Delgado Mercado localiza a Oller mudándose por estas fechas, 1868-69, a la que fuera la casa de José Campeche en la esquina de calle Sol y calle Cruz en San Juan.⁴⁸⁹ Allí también establecería su estudio. Resulta un detalle revelador, pues concuerda con la ambición de Oller de establecer una tradición de pintura puertorriqueña. Es esta ocasión, no por exhibición o estableciendo una academia, sino colocándose físicamente en la antigua morada del pintor local más importante hasta el momento.

Al considerar las facetas profesionales que está trabajando Oller, resulta importante mencionar las obras que realiza en paralelo pero que no acompañan a las pinturas en exhibición. Se conocen varios dibujos y bocetos de temática social, realizados entre 1866 y 1872, la mayoría de ellos enfocados en el sufrimiento de la población negra y esclava. Incluyen a *La negra méndiga*, obra que envió a París y que es comentada por Guillemet en la carta que discutimos. A la misma se le conoce un subtítulo, *Libre a los sesenta años*,⁴⁹⁰ ilustrando el estado de pobreza donde caían muchos negros, liberados ancianos, tras una vida de maltrato dada la falta de ayuda institucional. Otra de las obras conocidas de esta época es *La recompensa de la nodriza*, un dibujo que ilustra el maltrato y humillación sufrida por la mujer esclava encargada de alimentar a los hijos de sus dueños antes que a los suyos.

⁴⁸⁷ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 144

⁴⁸⁸ Ibid., p. 129

⁴⁸⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 46

⁴⁹⁰ Ibid., p. 48

Representaciones como éstas realmente muestran las preocupaciones sociales de Oller y lo enterado que estaba de las discusiones sobre la abolición de la esclavitud presentes en la política local y metropolitana.

Se tiene constancia de una pintura titulada *Un boca abajo*, realizada hacia 1868, en que se representa el terrible castigo de someter a latigazos a un hombre negro atado en el suelo boca abajo. El escritor puertorriqueño Antonio Cortón (1854-1913) dejó una descripción de la pintura, "...se representa con toda su espantosa verdad y con el aparato que requiere su argumento, el castigo de cien azotes aplicados en un ingenio de azúcar a un mísero esclavo atado en una escalera yacente. 'La negrada', alineándose alrededor de la víctima, contempla con aparente indiferencia el doloroso espectáculo mientras el capataz ejecuta el despiadado vapuleo y el mayordomo de la hacienda, sentado en segundo término junto a una mesa rústica, apura sosegadamente la taza de café servida por una joven mulata, contenta y orgullosa con su suerte porque un capricho momentáneo de su dueño la hizo pasto de sus lúbricos antojos..."⁴⁹¹

Delgado Mercado llegó a localizar dos bocetos preparatorios para *El boca-abajo* (Fig. 141 y 142). En el primero encontramos una escena sencilla, solo dos figuras, el capataz y el esclavo atado. Este último ha liberado una de sus manos y se gira para intentar protegerse del próximo golpe. En la segunda ya encontramos una composición más poblada. Una muchedumbre al fondo casi indistinguible, en primer plano el capataz y el esclavo, mientras a la izquierda discernimos la figura del mayordomo y la de una mujer de rodillas que parece suplicar por el fin del castigo.

⁴⁹¹ CORTON, A. Descripción recogida por Manuel Fernández Juncos en su artículo, 'Don Francisco Oller: pintor puertorriqueño'. Citado por DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, pp. 48-49



Fig 141 F. Oller
Un boca abajo I, c. 1868-1872.
 Perteneció a Georgina Oller.
 Actualmente en paradero desconocido.



Fig. 142 F. Oller
Un boca abajo II, c. 1868-1872.
 Perteneció a Georgina Oller.
 Actualmente en paradero desconocido.

Estos últimos detalles, el mayordomo y la mujer suplicante, más la mención del ingenio en la descripción de Cortón, parecen haber llevado a Haydee Venegas a la identificación de otra posible composición del tema por Oller (Fig. 143). Conocida a través de una fotografía en la Bibliothèque Nationale en París con el título *El negro flagelado*,⁴⁹² Venegas propone su fecha de realización hacia 1872. En la imagen encontramos una composición vertical, una orientación que Oller no utiliza con frecuencia fuera del retrato. La imagen en sí es bastante distinta a la descripción de Cortón. La temática es la misma, un boca abajo, a quien encontramos en primer plano, atado a una escalera con su sombrero y machete en el suelo junto a él. Su camisa ha sido subida y sus pantalones removidos, quietándole dignidad y asegurando que el látigo caiga sobre la piel. Ya en segundo plano, en la porción izquierda encontramos al

⁴⁹² VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.127

capataz negro levantando el látigo. Detrás de él, se ha reunido el resto de los esclavos a observar. También entre ellos figura quien aparenta ser el mayordomo blanco, con dos perros a sus pies. Hacia la parte derecha, una mujer negra de rodilla con los brazos extendidos, le suplica a quien parece ser el dueño blanco del ingenio. Hacia el fondo, aun en la porción derecha, se avista un paisaje con unas palmas y el techo a dos aguas de lo que sería el trapiche, detrás de la estructura de la chimenea humeante. Es una composición extraña para Oller, se siente algo torpe el gran espacio vacío en el centro de la composición que parece aislar al cuerpo del boca abajo del resto de las figuras. El paisaje del fondo parece separado del resto de la composición, como si fuera añadido en el último momento y sin mucha consideración. Tenemos constancia documental de que Oller envía *Un boca abajo*, desconocemos la composición, para ser expuesta en el Salón de París de 1869.⁴⁹³ No es aceptado por el jurado y no es expuesto.

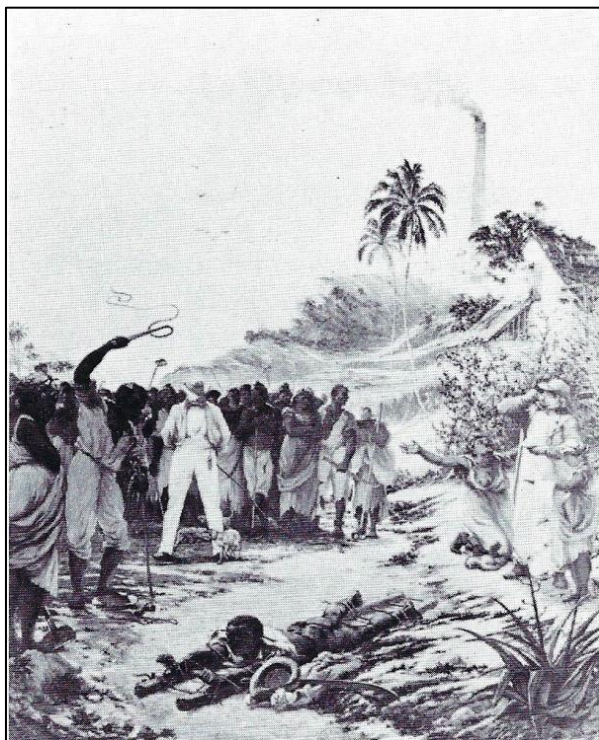


Fig 143 Atribuida a F. Oller
Fotografía de *El negro flagelado*
(t.c.c. *Un boca-abajo*),
c. 1868-1872.
Bibliothèque Nationale, París
Original en paradero desconocido.

Sin embargo, se haya exhibido una pintura como *Un boca-abajo* en París o no, es verdaderamente importante y hasta el momento singular la existencia de dos pinturas al óleo representando el trato inhumano hacia las personas negras en el sistema esclavista caribeño. Ilustraciones de esclavos, las condiciones y castigos que soportaban, los trabajos que hacían y las haciendas donde laboraban abundan en publicaciones periódicas y literarias de finales del

⁴⁹³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 49

siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. Las encontramos en gran parte de Europa, Norteamérica y el Caribe según iba evolucionando la discusión y batalla por la abolición, eran un recurso importante tanto para los abolicionistas como para su contraparte. Pero se limitaban a dibujos o litografías, la mayoría de las litografías en el siglo XIX eran destinadas a periódicos o panfletos abolicionista y gran parte de la producción se generaba en Norteamérica e Inglaterra. Posiblemente una de las ilustraciones más reconocidas de la brutalidad europea hacia la población esclava en América sea el grabado del inglés William Blake (1757-1827), *Un negro colgado vivo por las costillas* de 1796. La imagen es parte del trabajo de ilustración que realizó Blake para el libro *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* por John Gabriel Stedman, donde el autor detalla el violento régimen de los ingenios esclavistas establecidos por los holandeses en Surinam. Encontramos otra selección litográfica realizada para álbumes, lo que tiende a ser lo más común en el Caribe hasta mediados de centuria. Las podemos encontrar en la obra de Richard Bridgens que ya discutimos.

La elevación de la temática abolicionista al óleo es rara. La mayoría de los pocos ejemplos que tenemos lo encontramos en Estados Unidos, donde la abolición de la esclavitud fue uno de los motores de la guerra civil que sacudió al país de 1861 a 1865. Mejor conocida por su título en inglés *A Ride for Liberty - The Fugitive Slaves* (1862, Brooklyn Museum, NYC), por Eastman Johnson (1824-1906), es uno de los emblemas visuales del este período convulsionado en Estado Unidos. Johnson representa una escena de la que fue testigo en el estado de Virginia.⁴⁹⁴ Protegidos aun por la tenue luz del amanecer, una familia negra esclava huye hacia su libertad en el norte sobre un caballo. La familia está compuesta de tres figuras sobre un caballo, localizados en el centro de la composición. El padre lleva el galope del caballo, con su hijo en su brazo, y quien fuera la madre se agarra a él, con su cabeza girada

⁴⁹⁴ McELROY, G.C. *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940*, Bedford Arts Publishers, San Francisco, 1990, p. 55

hacia atrás pendiente de que no los estén siguiendo, los bordes de sus faldas bailan con el movimiento del animal. La cara del animal está mucho más detallada que las de las figuras humanas, cuyas características faciales se pierden en la sombra como si Johnson deseara protegerlos aun en la posteridad. Otra pintura de este tipo data del año 1861, *Esclavos esperando a ser vendidos* (Heinz Collection, Washington, D.C.) por el inglés Eyre Crowe (1824–1910). Tras visitar una subasta de esclavos en 1853 en Richmond, Virginia, Crowe queda impresionado y horrorizado. Tanto que en 1861 realiza y presenta a la exposición de la Real Academia esta pintura, basada en sus propios dibujos originales del evento en 1853.⁴⁹⁵ En la obra encontramos a cinco mujeres, dos niños, un bebé, y un hombre en un espacio austero, cerca de una chimenea de metal, esperando a ser llamados para ser subastados. Crowe tiene un obvio interés en humanizar a estas personas, tomando sumo cuidado en la representación de sus caras y sus vestimentas, algo que reluce aún más cuando lo comparamos con lo poco definido del espacio y las otras figuras blancas. No utiliza estereotipo alguno para la creación de sus retratos. Tanto la obra de Johnson, como la de Crowe, buscan resaltar la humanidad e individualidad de las personas representadas, demostrar así la libre agencia que deben tener. Representaciones como éstas, aunque no comunes en las litografías de la época, eran parte importante de la defensa abolicionista, especialmente en la literatura. Otro aspecto destacado era la denuncia de los abusos, al que pertenecen las composiciones de Oller, pero como mencionamos se limitaban a ilustraciones, lo que hace de las pinturas de Oller de gran importancia en la producción visual abolicionista en las Américas. Es igualmente significativo que hayan sido producidas en el Caribe hispanohablante, donde la presencia de este tipo de imágenes es considerablemente menor cuando se compara con la cultura visual del Caribe angloparlante.

La Guerra Civil estadounidense fue uno de varios impulsos a la batalla abolicionista en Puerto Rico. La abolición de la esclavitud en EE.UU. en 1865 puso presión sobre los poderes

⁴⁹⁵ Ibid., p. 55

europeos aun manteniendo la institución en sus territorios. El General Francisco Serrano, duque de la Torre y capitán general de Cuba en 1862, advertía a sus superiores en Madrid sobre la tensión que traería la esclavitud en la isla en las relaciones con EE.UU., si el norte ganaba.⁴⁹⁶ En 1865, el parlamentario español Antonio María Fabié cuestionaba en las Cortes la viabilidad de la esclavitud en sus territorios hacia el futuro con la abolición estadounidense, “¿Es posible mantener las provincias españolas...manteniendo esta institución en los dominios?”⁴⁹⁷ Ese mismo año se encontraba el puertorriqueño Julio Vizcarrondo (1829-1889) en la capital español actuando como uno de los miembros fundadores de la Sociedad Abolicionista Española. El gobierno reacciona a las presiones con la creación de la Junta de Información de Ultramar, que estaría compuesta por delegados de Cuba y Puerto Rico, para investigar las consecuencias económicas y políticas de la abolición de las islas. Entre los delegados puertorriqueños se encontraban tres influyentes abolicionistas, José Julián Acosta, Segundo Ruiz Belvis, y Francisco M. Quiñones. Estos someterían una propuesta radical de abolición inmediata en 1867, aunque no vería el visto bueno de las Cortes. Supuso un esfuerzo importante a la discusión, pero el comienzo de la Guerra de Independencia cubana y la fallida insurrección independentista en Puerto Rico en septiembre de 1868 ensombrecieron los debates abolicionistas en Madrid. No será hasta el otoño del 1869 y la llegada del 1870 cuando se renovaría con nuevas propuestas ante el Parlamento. El proceso empezaría a concluir con la aprobación de la Ley Moret en julio de 1870, bautizada con el nombre de su auspiciador el ministro de ultramar, Segimundo Moret y Pendergast.⁴⁹⁸ Como mencionamos anteriormente, esta ley solo liberaba automáticamente a ciertas personas. Iba dirigida a la liberación de personas mayores de sesenta años y de aquéllos nacidos después de la aprobación de la ley. El resto de la población caería bajo un patronato indefinido. Los abolicionistas en Madrid continuarían ejerciendo presión para promover la abolición en Puerto Rico solamente, pues el

⁴⁹⁶ FIGUEROA, L.A. *Sugar, Slavery and Freedom in Ninetheenth-century Puerto Rico*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005, p. 107

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 113

conflicto independentista en Cuba había complicado el movimiento a nivel regional. Se lograría un compromiso con los parlamentarios conservadores, apoyados por los hacendados, de establecer una provisión de trabajo forzado al resto de la población esclava con un pago mínimo por el espacio de tres años después de firmada la abolición.⁴⁹⁹ Las provisiones tomaban inspiración en las leyes abolicionistas británicas. Finalmente, el Parlamento español aprobaría la abolición de la esclavitud en Puerto Rico en 1873, aunque las provisiones labores extenderían el proceso de emancipación completa hasta 1876.⁵⁰⁰

Las obras discutidas presentan el compromiso de Oller con la lucha abolicionista, desde su posición como un pintor en San Juan de Puerto Rico. Su envío de uno de los lienzos de *Un boca bajo* al escenario internacional del Salón parisino demuestra su interés en aportar a la discusión en apoyo de la abolición en la isla. Haciéndolo de tal manera que le permitiese continuar navegando profesionalmente la sociedad criolla local, de indudable sensibilidad conservadora. Por ejemplo, es el Gobernador Marchessi quien ordena la deportación de Ruiz Belvis y Betances, este último amigo de Oller, a España por sus vínculos con el movimiento independentista en 1867⁵⁰¹. Recordemos que el General Marchessi era el esposo de Doña Clementina Butter, una de las retratadas en la exhibición de ese año. Los temas de estas obras, *El boca abajo*, *La negra mendiga*, *La recompensa de la nodriza*, contrastan de una manera casi grotesca con el título de la única pieza con una figura negra en la exhibición del '68, *Un negrito alegre*. Oller demuestra un entendimiento profundo de la sociedad que corteja profesionalmente. Presenta al público criollo un joven negro feliz mientras envía al otro lado del océano una explícita denuncia del abuso esclavista, a lo mejor consciente de que era en el foro internacional, más cerca de Madrid que el mismo San Juan, donde se iban a dar las decisiones contundentes sobre la esclavitud en la isla. Como comenta Luis A. Figueroa, gran parte de los debates abolicionistas se llevaron a cabo en la metrópolis, lejos de las personas que

⁴⁹⁹ Ibid., p. 118-119

⁵⁰⁰ Ibid., p. 119

⁵⁰¹ Ibid., p. 112

afectaban, haciéndolas invisibles con la distancia. Los boca bajos de Oller surgen en este contexto como poderosas respuestas en el Caribe a los debates abolicionistas al otro lado. No se acercará a su tema como Johnson y Crowe, pero toma la importante decisión de visibilizar su sufrimiento.

Mencionamos la insurrección independentista de septiembre de 1868 en Puerto Rico, mejor conocida como el Grito de Lares. Esta fue desarrollada por Segundo Ruiz Belvis y Ramón Emeterio Betances tras las decepciones sufridas con la Junta de Información en 1867 ante las Cortes. Tras la orden de deportación emitida por Marchessi, ambos la evadieron viajando primero a Santo Domingo y luego a Nueva York. La insurrección se organizaría desde el exterior y se formaría el Comité Revolucionario en Santo Domingo, que organizaría reuniones con varios intelectuales y políticos puertorriqueños, entre ellos Baldorioty de Castro. Este movimiento era el cúmulo de años de descontento social y político en la isla, la censura institucional, y el crecimiento de una conciencia nacionalista, de la cual ya exploramos un poco sus manifestaciones literarias y artísticas. Igualmente, no se puede dudar de la influencia de las luchas independentistas en las Américas durante la primera mitad del siglo.

Como parte de la planificación del levantamiento independentista en Puerto Rico, los miembros del Comité se movilizaron internacionalmente en busca de apoyo político y armamento. Mientras tanto en la isla se establecían lugares clave con apoyo local, alguno de estos siendo los pueblos de Camuy, Mayagüez, San Sebastián del Pepino, y Lares. Ruiz Belvis estaría en Chile buscando apoyo político, pero moriría allí en noviembre de 1867. La organización continuaría y se designa el 29 de septiembre del 1868 como la fecha del inicio de la revolución. Sin embargo, después de meses de organización y esfuerzo político las autoridades españolas locales son informadas por un tercero sobre los planes. Ante esto y el conocimiento de la movilización de las autoridades, se decide adelantar la fecha al 23 de septiembre. A Betances ni siquiera le daría tiempo a arribar con el apoyo y armas que había conseguido, desde St. Croix. La insurrección adelantada se inició en Lares con cientos de

puertorriqueños liderados por Manuel Rojas y Juan de Mata Torreforte, tomando el pueblo y enfrentándose con las autoridades españolas en San Sebastián. El 24 de septiembre se declaró la República de Puerto Rico mientras continuaban los enfrentamientos con el ejército español, que empezaba a avanzar desde el noroeste por Aguadilla y Moca. La falta de recursos, pobre comunicación entre los pueblos, y la ausencia de varias figuras clave a la insurrección, quienes no pudieron llegar a tiempo, se dejó sentir rápido. El ejército español retomó Lares y apresó a cientos de revolucionarios.

El proceso de enjuiciamiento se extendería durante meses, las condiciones de hacinamiento en las cárceles empeorarían. La llegada de un nuevo gobernador General José Laureano Sanz traería un fin al lento devenir de los juicios, ya que otorgaría una amnistía general en enero de 1869, a todos aquellos involucrados o condenados por sus actividades en la fallida insurrección del pasado 23 de septiembre. Este cambio en la respuesta española surge de la propia revolución que se vivió en la metrópolis para el mismo mes de septiembre de 1868, que vería el fin del reinado de Isabel II y la deposición de la monarquía. Se iniciaría un período conocido como el Sexenio Democrático, que abriría una plataforma de diálogo reformista entre la metrópolis y Puerto Rico. Uno de los temas más importantes que vieron una resolución en este período fue el de la esclavitud, como ya vimos. La apertura política entre Madrid y San Juan será significativa para varias vertientes locales, en especial aquellos que favorecían la asimilación con España o la autonomía.

Este era el contexto que rodeaba a Oller durante su exhibición, la apertura de su Academia, y hasta sus primeros años de casado. En 1868, se casó con Isabel Tinagero de la Escalera, maestra de piano oriunda del pueblo de Humacao, con quien tendría dos hijas: Georgina, nacida en 1870, y Mercedes, nacida en 1872. Oller, sin dudas, tendría algo que decir antes estos eventos dramáticos que acarrearón a Puerto Rico y que involucraron a varias personas que conocía, siendo el círculo artístico e intelectual en la isla bastante pequeño. Sin embargo, no ha llegado a nosotros documento, cita, o referencia de lo que sus palabras o

pensamientos podrían ser al respecto. Como mencionamos anteriormente, Oller compartía una relación de amistad con Betances desde sus primeros días en París. Se conocieron en la capital francesa donde Betances se encontraba estudiando medicina. De los documentos personales de Betances se desprende que Oller estuvo presente en el funeral y entierro de quien fuera su novia, María del Carmen Henry, el 27 abril de 1859.⁵⁰² Según recoge Delgado Mercado, Oller le hizo una máscara funeraria a la fenecida.⁵⁰³ Betances volvería a Puerto Rico unos meses después. Las investigaciones del historiador Félix Ojeda Reyes sobre Betances han descubierto evidencia documental de esta continua amistad a pesar de los viajes y exilio de la isla, en el caso del independentista caborrojeño. Los eventos de 1868 debieron chocar al pintor como lo hicieron a gran parte de la isla, pero lo que se conserva de su obra y lo poco que conocemos de sus documentos personales no manifiesta los cambios o sus impresiones al respecto.

Eso dicho, una revitalizada comunicación con España a partir de 1869 parece traerle a Oller unas oportunidades importantes para su desarrollo profesional. Hacia 1870, el pintor solicita ayuda del municipio de San Juan para el mantenimiento de su Academia. Se aprueba la ayuda y con el recibo de una subvención de 100 escudos la Academia se convierte, oficialmente, en una institución pública al servicio de los estudiantes.⁵⁰⁴ La ayuda le aporta mayor estabilidad a su proyecto y debe suponer una tranquilidad para el pintor. En la política local se manifiestan importantes cambios, con la salida del Gobernador Sanz a principios de 1870 y la asignación del General Gabriel Baldrich i Palau al puesto de gobernador de Puerto Rico en abril. Un cambio que afecta significativamente a Oller, pues Baldrich a diferencia de algunos gobernadores anteriores mostraba un marcado interés en las artes y la educación en la isla. Con él se pondrían en marcha varias reformas deseadas por las vertientes liberales criollas. Las leyes de censura se ablandan y se permite la libertad de imprenta limitada, prohibiéndose

⁵⁰² DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 19

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.130

mayormente la discusión de los asuntos políticos peninsulares. También se promovió la instrucción pública, se proclamó la libertad de culto, y se restableció la Diputación Provincial electa por varones educados y que pagaran impuestos.⁵⁰⁵

Baldrich se convirtió en uno de los admiradores de la obra de Oller en la isla, y reconoció el esfuerzo y las habilidades del pintor en torno a su Academia de Dibujo y Pintura. El 10 de noviembre de 1870, Oller es reconocido con el título de Caballero de la Orden de Carlos III, honor ratificado luego por Amadeo I de Saboya.⁵⁰⁶ La recomendación para este reconocimiento civil debió salir de la oficina del Gobernador Baldrich, con el apoyo de la Diputación Provincial.⁵⁰⁷ El período de la gobernación de Baldrich fue corto, ya para noviembre de 1871 contaba con un nuevo puesto en Castilla la Vieja, pero deja encomiendas en proceso. El 22 de enero de 1872, Oller es nombrado Pintor de la Real Cámara por Amadeo I.⁵⁰⁸ Tanto Delgado Mercado, como Venegas, vinculan el nombramiento a la recomendación de Baldrich en el posible interés de asegurarle al pintor una pensión de alguna forma.^{509 510} También se tiene conocimiento de que el gobernador interino, después de Baldrich, Joaquín Eurile, hizo gestiones y envíos en los días 18 y 16 de diciembre de 1872, proponiendo a Oller para la Real Orden de S.M. María Victoria, en reconocimiento de méritos literarios y artísticos. Esta encomienda sí le hubiera asegurado una pensión vitalicia, pero no se dio⁵¹¹.

No hay evidencia de que Oller haya visitado España en algún momento durante este período. Tras su nombramiento como pintor de cámara se tiene constancia de que realiza dos

⁵⁰⁵ SILVA GOTAY, S. *Catolicismo y política en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2005, p. 41

⁵⁰⁶ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 53. El decreto oficial conservado en la Colección de la Emma Boehm Oller, nieta del pintor.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 53

⁵⁰⁸ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.130

⁵⁰⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 55

⁵¹⁰ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.130

⁵¹¹ Ibid.

retratos del rey,⁵¹² los que entendemos habrá hecho a partir de alguno de los retratos oficiales enviados a las provincias. Posiblemente basados en una copia o pieza similar al retrato de Amadeo I por Vicente Palmaroli y González (1872, Museo del Prado, Madrid) o el realizado por Antonio Gisbert Pérez, conservado en la colección de la Universidad Complutense de Madrid. Venegas localiza uno de ellos siendo expuesto en la Exposición Pública de Agricultura y Arte en junio de 1871. El retrato de Amadeo I gana una medalla de oro y el Gobernador Baldrich le otorga un premio de 500 pesetas.⁵¹³ De este período tan productivo y beneficioso se conservan dos retratos interesantes, especialmente vistos en conjunto pues resaltan el interés y compromiso de Oller con la política reformista y abolicionista.

El aprecio y admiración entre el Gobernador Baldrich y Oller se puede apreciar en el retrato realizado hacia 1870-71 (Fig.144). En él podemos apreciar al retratista en Oller y el uso de su instrucción tradicional. Ante un fondo oscuro y austero encontramos al Gobernador en su uniforme, de pie y enfrentado hacia su espectador. Lleva las medallas y órdenes correspondientes a los cargos y honores que ostentaba: una banda ancha en azul y blanco que le cruza el torso y la cual indica, junto a la medalla de la Gran Cruz, su pertenencia a la Orden de Carlos III. Posa su mano izquierda de forma relajada sobre su espada, que cuelga de su cintura. Mientras su otra mano descansa sobre unos libros, en la mesa a su lado, donde también encontramos su sombrero. Es en la captura de su vívida expresión donde brillan las capacidades de Oller. Muestra a Baldrich como un hombre serio de mirada sagaz, pero no impenetrable. La representación es naturalista, con gran gentileza y atención al capturar los suaves pliegues de su cara y la textura de su barba. Sobre su firma, 'f.Oller', deja el pintor una inscripción: "Al Exmo. Sñr. Dn. Gabriel Baldrich, en prueba de amistad.

⁵¹² DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 296. Hicimos intentos de localizar o conocer más sobre el paradero de estos retratos, que, según Delgado Mercado, estaban destinados al Casino Español de Arecibo. Nuestro acercamiento a con el municipio de Arecibo y los actuales dueños de la propiedad que fuera el antiguo casino aun no han revelado información nueva.

⁵¹³ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.130



Fig. 144 F. Oller
General Baldrich, c. 1870-71.
 Óleo sobre lienzo. 104.2 x 137.6 cm.
 Municipio de Ponce, Puerto Rico

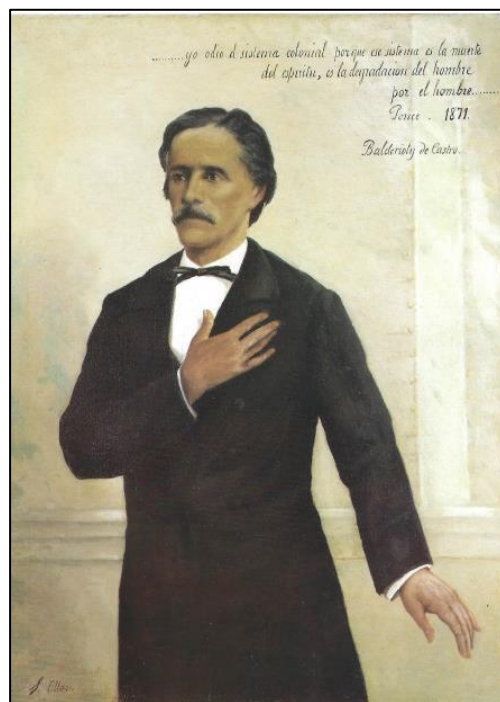


Fig. 145 F. Oller
Román Baldorioty de Castro, 1871.
 Óleo sobre lienzo. 104.2 x 137.6 cm
 MHAA, UPR, San Juan

El otro retrato que nos concierne es el de Román Baldorioty de Castro (Fig.145). En este encontramos a la figura del abolicionista frente a una pared clara, de pie y con la mirada algo perdida hacia la izquierda de la composición. Va vestido con camisa blanca y traje negro de chaqueta larga, la cual lleva cerrada. Lleva un fino lazo negro en el cuello de la camisa. Baldorioty levanta su mano derecha y la posa sobre el corazón. En la esquina superior derecha, una cita de Baldorioty de Castro, que lee "...yo odio el sistema colonial porque ese sistema es la muerte del espíritu, es la degradación del hombre por el hombre.". Debajo de la cita, se indica lugar y fecha, "Ponce, 1871". La composición es austera, cualidad enfatizada por el fuerte contraste entre la claridad del fondo y lo oscuro del traje. La representación del cuerpo y la cara del retratado resulta rígida, cualidad que difiere con la naturalidad de Baldrich en el retrato anterior. Oller seguramente no tenía su sujeto de frente cuando realizó el cuadro. Baldorioty de Castro fue elegido diputado a las Cortes en 1870. Miembro del Partido Liberal Reformista, fue sumamente activo contra la desigualdad de derechos y trato político en la isla por ser provincia de ultramar y férreo defensor de la abolición. La cita que Oller utilizó en su retrato es tomada

de una de sus exposiciones en las Cortes en 1871.⁵¹⁴ Permanecería en Madrid hasta 1873, continuaría su carrera periodística y política como una figura importante en el movimiento autonomista. Fundaría el Partido Autonomista en 1887, y sus posiciones abiertamente anticoloniales le valdrían persecución y cárcel. Como ya mencionamos, Baldorioty de Castro era parte del grupo de jóvenes estudiantes criollos en Madrid cuando Oller asistió a la Academia de San Fernando. Su relación se extendía ya un par de décadas y ante la participación honorable de su amigo en la política peninsular en defensa de la isla, Oller ha optado por homenajearle.

Para ambos retratos, Oller parece estar optando por referenciar su bagaje artístico español. En estas composiciones en espacios interiores, con sus sujetos dominando la composición sin la necesidad de añadir posibles distracciones con elementos decorativos resalta con interés la semblanza y los gestos del retratado. Estos detalles recuerdan a los elegantes retratos de Madrazo y Kuntz con sus composiciones equilibradas. Oller conoció su obra durante sus días de estudiante en Madrid. Obras por Madrazo como *Retrato de Mariano Roca de Togores, I Marqués de Molíns* (1850, Colección privada, Madrid) nos permite comprender la influencia del maestro español. En esta pintura, el Marqués de Molíns mira al espectador ante una pared vacía. Apoya uno de sus brazos sobre el respaldo de una silla, mientras su otra mano descansa dentro de su chaqueta cerrada. Viste con camisa blanca con un traje negro, su chaqueta lleva las medallas de las órdenes a las que pertenece. La cabeza del Marqués está tratada con gran naturalismo, y posiblemente un poco de sutil idealización. Oller no comparte su suave y precisa pincelada. Especialmente, en el retrato del General Baldrich se notan las pinceladas anchas con *impasto* que logran la textura de la barba y de las condecoraciones en su chaqueta. Las medallas del General no muestran el detalle definido que aquéllas del Marqués. Oller escoge trabajar con un estilo compositivo parecido al de Madrazo,

⁵¹⁴ CASTRO ARROYO, M. de los A., *Puerto Rico en su historia: el rescate de la memoria*, Editorial La Biblioteca, San Juan, 2001, p. 211

mientras se acerca a la técnica de una manera más suelta. De hecho, la manera de representar la vestimenta con pinceladas algo anchas y visibles es reminiscente a cómo Couture trabaja esos aspectos en el *Retrato de Léon Ohnet* (1841, Musée du Petit Palais, París) y *Retrato de Paul Barroilhet* (1849, Harvard Art Museums, Cambridge). Igualmente, Couture mostraba una preferencia por fondos austeros y de tonalidades claras contra los cuales sus sujetos resaltan, como se puede apreciar en *Léon Ohnet*. Estos retratos por Oller nos permiten visualizar cómo pudieron ser aquéllos expuestos en San Juan en 1868, aportando al estudio estilístico de su obra. Se presentan, igualmente, como precedentes de los retratos que realizará tras su segunda estancia en Europa.

4.4 Incursión al impresionismo (1873-1877)

Oller recibe el año 1873 con dos reconocimientos importantes, habiendo sido nombrado Caballero de la Orden de Carlos III y pintor de Cámara por el Rey Amadeo I. Si bien nunca lo conoció, ni su corte pisó, estos honores fueron para Oller de gran ayuda para lograr financiar su tercer viaje a Europa. El pintor estará sumamente activo durante los primeros seis meses para lograr realizar el añorado viaje, posando sus ojos sobre la posibilidad de hacerlo por medio de la Exposición Universal, celebrada en Viena ese año. Obtenía una subvención económica de 1.200 pesos de parte de la Diputación Provincial para trasladarse a la Exposición Universal “con el objeto de estudiar los adelantos del arte pictórico”.⁵¹⁵ Sale a relucir una condición, que escriba una memoria del viaje, realice una gran pintura de historia, y que no cobre el retrato del Rey Amadeo I.⁵¹⁶ De la investigación de Venegas en el Archivo General de Puerto Rico, se encuentra mención que se le solicitó al pintor que recogiese en Viena “los útiles necesarios para la creación de una “Casa de Oficio”” a su regreso.⁵¹⁷ El Municipio de San Juan aporta el

⁵¹⁵ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 56

⁵¹⁶ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 131

⁵¹⁷ Ibid., p. 152

3 de junio 1.500 pesetas a los gastos de viaje.⁵¹⁸ Durante este período de preparación se dan importantes cambios en la atmósfera política metropolitana y local. El 11 de febrero Amadeo I presentó su abdicación al trono español en un discurso ante el Congreso, después de un reinado de dos cortos años marcados por gran tensión e inestabilidad política desde el principio. El promotor más influyente e importante de la monarquía saboyana, el General Juan Prim, había sido asesinado meses antes de la llegada de Amadeo de su Italia natal a España. Es posible que Oller haya optado por no viajar a España por la inestabilidad política durante este período. En el contexto local, llega en marzo un nuevo gobernador a Puerto Rico, el General Rafael Primo de Rivera y Sobremonte. Asignado ese mes por la Primera República Española, de férreas convicciones liberales y miembro de la Sociedad Abolicionista Española, Rivera y Sobremonte jugaría un papel importante en velar por la implementación de la ley de abolición en la isla.⁵¹⁹ Considerando la relación cercana de Oller con el General Baldrich y las posiciones políticas de nuevo gobernador, es posible considerar que pudo haber sido una figura de apoyo para la realización del viaje. Oller también hace preparaciones para el devenir de su academia durante su ausencia. Logra garantizar el cargo de director interino de su academia para su ayudante José Pérez, con la aprobación del Municipio.⁵²⁰ Con todo listo, Oller finalmente zarpa para Europa en compañía de su amigo, el músico Felipe Gutiérrez, el 12 de junio de 1873.⁵²¹

La Exposición Universal en Viena abrió sus puertas el 1 de mayo. La exposición fue importante para colocar a Europa central en el mapa de expansión colonial, siendo la quinta Exposición Universal cronológicamente, pero la primera realizada en suelo de habla alemana.⁵²² La exposición de productos de las colonias europeas tuvo un lugar significativo y

⁵¹⁸ Ibid., p. 131

⁵¹⁹ FIGUEROA, L.A., *Sugar, Slavery and Freedom in Nineteenth-century Puerto Rico*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005, pp. 122-123

⁵²⁰ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 56

⁵²¹ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.152

⁵²² FOI, M.C. "Wiener Weltausstellung 1873: A 'Peripheral' Perspective of the Trieste Zeitung", *Moving Bodies, Displaying Nations* (Ed. Guido Abbatisa), Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2014, p. 121.

fue la primera exhibición en presentar la gran diversidad cultural de Asia en Europa.⁵²³ Se ha escrito que Oller viajó a la exposición en representación de Puerto Rico, pero sin mayor elaboración en el asunto. Lo hemos encontrado en el catálogo general de la sección de España en la exposición. El comisariado de la sección de España, dirigido por el Duque de Osuna, es honesto en su introducción sobre las dificultades de su organización y sobre la selección expuesta por la inestabilidad política que había acarreado a España en los últimos años.⁵²⁴ En la sección de bellas artes, solo exponen 81 artistas. Francisco Oller es el único artista de una de las provincias de ultramar. Expone una pintura al óleo pero no se especifica título o tema (Fig.146 y 147).⁵²⁵ Oller debió haber enviado la pieza con antelación para ser incluida en el catálogo. Que haya sido aceptada para esta exposición sería emocionante, pues significaba su regreso a exponer a nivel internacional después de varios años. El viaje y la exposición de artistas españoles también sirvieron para ponerlo al día con un pequeño ejemplo de las tendencias en España. En la selección encontramos 14 paisajes y varios cuadros de costumbres, entre ellos representaciones de tipos nacionales y ferias tradicionales. Oller se familiarizará aún más con estas producciones a su regreso a España.

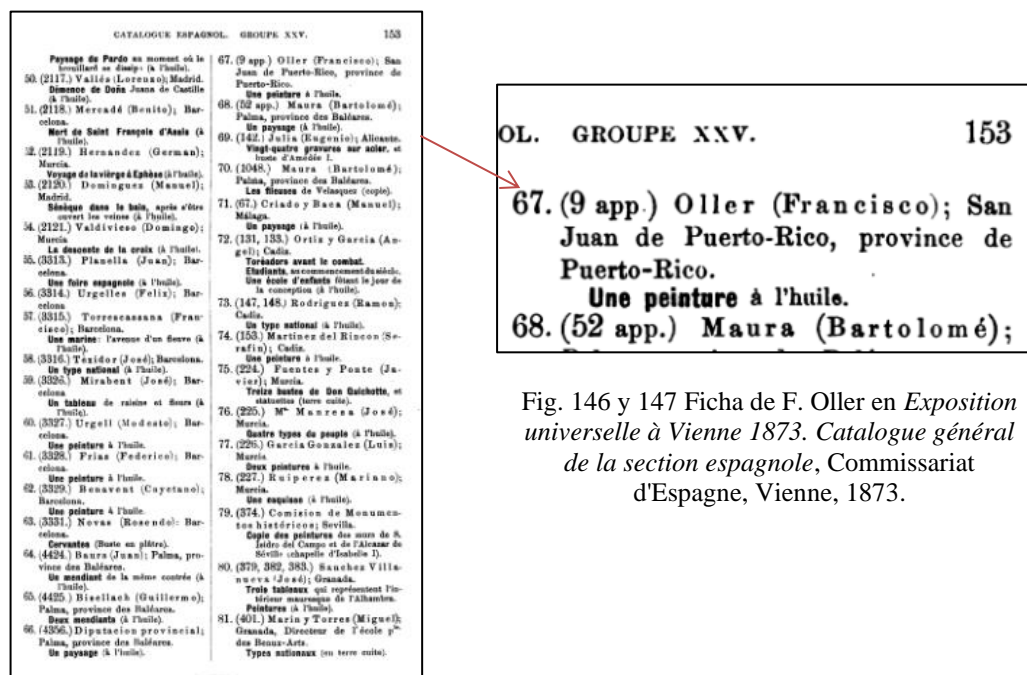


Fig. 146 y 147 Ficha de F. Oller en *Exposition universelle à Vienne 1873. Catalogue général de la section espagnole*, Commissariat d'Espagne, Vienne, 1873.

⁵²³ Ibid., p. 122

⁵²⁴ *Exposition universelle à Vienne 1873. Catalogue général de la section espagnole*, Commissariat d'Espagne, Vienne, 1873, p. 7 - 8

⁵²⁵ Ibid., p. 153

Sin embargo, antes de ello, Oller hará una importante parada en Francia. Es posible que el encuentro de Oller con Théodule Duret en Viena haya sido el catalizador para dejar la capital austriaca antes o después del cierre de la Exposición Universal en octubre. Entendemos que ya se encontraba de vuelta en París a finales de 1873, tras unos ocho años de ausencia. Se tiene conocimiento, a través de la correspondencia de Pissarro, que Oller se encontraba en la capital francesa en mayo de 1874. De cartas de mayo y junio de ese año, se desprende que Pissarro estaba ayudando a Oller a vender unas pinturas suyas, que el puertorriqueño le había comprado antes de la guerra, pues se encontraba sin dinero.⁵²⁶

De este segundo período francés nos interesa que el pintor se encuentra con el movimiento impresionista floreciendo. Sus viejos amigos, cómodos en su experimentación, estaban representando el paisaje rural y la vida contemporánea con gran luminosidad. Al reencontrarse con Pissarro y Cézanne, Oller adoptará con facilidad los acercamientos y técnicas impresionistas en el paisaje, recordando y retomando sus días de pintar al aire libre en el campo francés. En esta sección estudiaremos algunas de las composiciones de Oller de este período junto con algunas pinturas realizadas después, para permitir un análisis de cómo utiliza este estilo para la representación del paisaje puertorriqueño.

El París que encuentra Oller es muy distinto al que dejó en 1865. Tras los bombardeos de la Guerra Franco-prusiana y la renovada reconstrucción de la ciudad bajo el diseño del Barón Haussmann, París estaba convirtiéndose en una ciudad de amplios bulevares y modernidad. Al llegar a la capital francesa y reencontrarse con su antiguo círculo de amistades, los encuentra trabajando incansablemente para la que se convertiría en la primera exposición impresionista, inaugurada dos semanas antes del Salón, el 15 de abril de 1874. Se conocen pocos detalles de este segundo período parisino y son escasas las cartas que se conservan para saber cuán frecuente era el contacto entre Oller y sus amigos en Francia durante esos ocho años en Puerto

⁵²⁶ BAILLY-HERZBERG, J. (Ed.) *Correspondance de Camille Pissarro, Volume 1, 1868-1885*, Presses universitaires de France, París, 1986, p. 34

Rico. Sin duda la reunión después de casi una década debió haber sido algo chocante. Tenían de qué hablar, con sus años de estudiantes en el pasado mucho había cambiado. Algunos se habían convertido en esposos y padres de familia, pero todos continuaban ansiosos por poder vivir de la pintura. Pissarro, Monet, Renoir, y Cézanne estaban comprometidos con un radical estilo de pintura, nacido del instinto de perseguir y capturar los efímeros efectos de la luz natural sobre distintas superficies. De pintar con gran rapidez, siguiendo la luz y lograr representar la impresión y atmósfera del momento escogido. Esa cualidad instintiva la describe Pissarro a su hijo Lucien en una carta, donde recordaba los días pintando con Monet en Louveciennes hacia 1869 a 1870, “Recuerdo que a pesar de que estaba lleno de emoción, no tenía la más mínima idea, ni siquiera a los 40 años, del impacto del movimiento que perseguíamos instintivamente. Estaba en el aire.”⁵²⁷

Oller estuvo en el inicio de estas experimentaciones, pero tras su partida en 1865 su carrera tomó una dirección sumamente distinta. En la isla, Oller se dedicó a presentarse como un artista completo, dominando varios de los géneros pictóricos, estableciendo una academia de arte; en fin, forjando y colocándose dentro de una tradición artística en un lugar donde no había una. Sus antiguos compañeros de taller buscaban alejarse de la tradición y retar el control de la institución artística francesa sobre lo que era o no era buen arte. Desde 1867 se jugaba con la idea de una exposición colectiva independiente. Pissarro y Monet decidieron hacerla realidad en 1872, reclutando a otros pintores, rehusando a enviar pinturas al Salón, pero más significativo aun, creando una cooperativa de artistas. La “Société Anonyme Cooperative des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc” era un manifiesto explícito de independencia del sistema académico que buscaba darle las riendas al artista de la exposición de sus obras y el contacto con su público. Pissarro describiría como la función principal de la sociedad la organización de exhibiciones independientes, donde cada miembro de la misma pudiese exhibir

⁵²⁷SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work* , Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 82

su trabajo sin pasar por un jurado.⁵²⁸ Se financiarían las exhibiciones con la membresía que se cobrara a cada miembro. Fue a través de la “Société” como se logró organizar, finalmente, la exhibición independiente de 1874. Pero fue un proceso difícil, reclutar miembros resultó ser un reto para Pissarro y Monet, pues afiliarse a una sociedad artística independiente retando la autoridad del Salón, fue considerado por muchos como un acto peligroso y perjudicial para sus carreras. Manet y Guillemet rechazarían las invitaciones, optando por continuar enviando al Salón. La exhibición abrió con 165 obras por 30 artistas, presentando una considerable cantidad de estilos y medios. La localización era el estudio del fotógrafo Félix Nadar, 35 boulevard des Capucine. Entre los artistas participantes se podía encontrar a Monet, Renoir, y Pissarro, con nueve, siete y cinco pinturas expuestas respectivamente.⁵²⁹ Cézanne expondría tres pinturas, entre ellas *Una Olimpia moderna* (1874, Musée d’Orsay). Berthe Morisot (1841-1895), Edgar Degas (1834-1917), Alfred Sisley (1839-1899), y Eugène Boudin (1824-1898) también expusieron. Morisot, como Pissarro, participaría en las ocho exhibiciones que realizaría el colectivo y será una figura clave para el movimiento impresionista. La “Société” tendría una vida corta. En diciembre de 1875 se liquida ante las pérdidas monetarias que supuso para los miembros⁵³⁰ pero su existencia fue un catalizador para las demás exhibiciones y la promoción de la independencia del artista moderno en Francia.

La exhibición de 1874 fue un fracaso y la crítica fue inmisericorde con los artistas y obras expuestas. Ya conocemos la anécdota del origen del término con el que se bautizaría el nuevo movimiento. Los comentarios de Louis Leroy, publicados en *Le Charivari*, utiliza el término ‘impresionistas’ de forma peyorativa. Hasta Eugène Fromentin sería otro de los críticos más fuertes en el período entre la primera y segunda exhibición, con la publicación de un ensayo defendiendo los valores y la instrucción académica en la *Revue des Deux Mondes* en

⁵²⁸ Ibid., p. 106

⁵²⁹ Ibid., p. 109

⁵³⁰ Ibid., p. 114

febrero de 1876.⁵³¹ La recepción de esta primera exhibición independiente tuvo repercusiones sobre la economía de varios de los participantes, algo que resalta el riesgo que tomaron con la formación de la “Société” y en separarse del sistema institucional. Desde el principio de la década, la relación profesional con el galerista Paul Durand-Ruel estaba rindiendo frutos para Pissarro, Monet, Degas y Sisley. Pero la recesión económica de 1873 y el rechazo del público a la primera exhibición independiente significaron un duro golpe para la economía de Pissarro y Monet. Sería sumamente interesante conocer las impresiones de Oller ante el nuevo estilo que practicaban sus amigos, su exhibición independiente, y la reacción de la crítica. Especialmente ante el relativo éxito que gozaba en Puerto Rico. Desafortunadamente no se conservan documentos que nos puedan iluminar al respecto, aunque cabe considerar las posibles razones de Oller para quedarse en Francia, en vez de volver a Puerto Rico a atender sus obligaciones tras terminar la Exposición Universal en Viena. ¿Habría considerado que en Francia podría tener mayor éxito, con un público más numeroso y diverso que los criollos en la isla?

Si en algún momento Oller se mostró cauteloso ante las experimentaciones de sus amigos, no fue por mucho tiempo. Pues se conservan varias piezas realizadas en Francia, de 1873 a 1877, que muestran su comodidad con las técnicas y los conceptos impresionistas. Una de las más tempranas es *El estudiante* (Fig.148) de 1874. *El estudiante* continúa siendo una de las composiciones más enigmáticas por Oller, tanto por su título como por llamativos detalles que el pintor optó por incluir. Oller ha decidido representar una escena doméstica, en una sala o estudio de una casa burguesa. El papel de las paredes es llamativo, con su fondo azul celeste y su patrón de flores rojas. El color de las flores combina con las cortinas de la gran ventana a la derecha de la composición.

⁵³¹ MOFFETT, C.S. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, 1986, p. 37

Una pareja de jóvenes comparte el espacio bajo la luz que entra por la ventana, cada uno aparentemente concentrado en sus respectivas actividades. El joven barbudo sentado frente a una recogida mesa, descansa un codo sobre la superficie de la misma mientras lee. Su otra mano descansa sobre una calavera que tiene sobre su pierna derecha. Sobre la mesa vemos la azucarera y la cafetera con las que han preparado el café que comparten. En la pared de fondo, sobre la mesa, un espejo refleja el otro lado de la habitación, y aporta una mayor sensación de espacio. Casi en el centro de la composición, entre el hombre y la ventana, encontramos una joven en un vestido de tono cremoso, haciendo un trabajo de costura. Sobre su falda descansa un gran trozo de tela oscura, detrás de ella encontramos la cesta de instrumentos y en el piso avistamos pequeños pedazos de la tela. La joven descansa a sus pies en una silla, sobre el asiento de la cual ha colocado su taza de café. Es una escena llena de quietud, color y luz. Escenas domésticas como estas eran un tema recurrente en la obra impresionista, la paleta que Oller utiliza es brillante y clara acorde con la estética de Monet, Pissarro y Renoir. La pincelada, sin embargo, es parecida a la que utilizó para el *Retrato de Manuel Sicardo y Osuna*. Veremos una pincelada más corta, rápida, y con mayor *impasto* en los paisajes que realiza durante esta temporada.

La pieza nos recuerda al conocido lienzo de Morisot, *La lectura*, también conocido como *La hermana y la madre de la artista* (1869-70, National Gallery of Art, Washington, D.C.), la cual se exhibió en la exposición de 1874. En ella encontramos una escena de interior, con una composición considerablemente más cerrada que la de Oller donde las figuras dominan el espacio. En el primer plano, la madre de Morisot se encuentra sentada mientras lee, vistiendo un traje oscuro. Mientras en segundo plano, pero llamando la atención de espectador, encontramos a su hermana Edma en un vestido blanco, bañada por la luz que entra por la ventana fuera de la composición. Está sentada sobre un sillón blanco con motivos florales. La paleta es muy parecida a la de Oller en *El estudiante*. Los tonos pastel dominan y definen en gran parte la atmósfera sosegada de ambas escenas, a pesar de los tonos más intensos como el

negro que viste a la madre de Morisot y al joven barbudo. Igualmente hay una cualidad ensimismada tanto en la figura de Edma, como en la del joven estudiante. Mientras sus compañeros se encuentran absortos en sus actividades, la madre leyendo y la joven cosiendo. Las otras figuras parecen estar distraídas o embelesadas en sus propios pensamientos. Edma tiene la mirada perdida, pero el caballero en la composición de Oller lleva una postura que no denota concentración en la lectura, sino contemplación distraída. La calavera sobre su falda añade a esta lectura.



Fig. 148 F. Oller.
El estudiante, c. 1874.
Óleo sobre lienzo, 64 x 55cm.
Musée d'Orsay, París.

La identidad del joven caballero ha sido fuente de varias investigaciones. Benítez y Venegas resumen las conclusiones de las mismas en su catálogo para la exhibición *Francisco Oller: Un realista del impresionismo*, “En la entrada del catálogo del (Galerie de) Jeu de Paume se plantea la posibilidad de que se trate de un autorretrato, basado en el de Géricault con una calavera en la mano. Sophie Monneret señala que puede tratarse de un retrato del estudiante de medicina cubano Aguiar, miembro del círculo de amigos de Oller. Osiris Delgado por otro lado sostiene que se trata del estudiante de medicina puertorriqueño, Francisco Mejía. ...

Christopher Lloyd también cree... que se trata de un retrato de Camille Pissarro y su esposa.”⁵³² La identidad del joven se sale de los límites de esta investigación, pero es un elemento importante que ha rodeado su análisis. Delgado Mercado utiliza su investigación sobre la figura para fechar la pintura entre 1874 y 1877, pues Francisco Mejía llegó a París para estudiar medicina en 1874 pero muere en 1880. La apariencia del joven en la pintura se asemeja a fotografías de Mejía hacia 1877, cuando tenía 20 años de edad, y que igualmente hay fotografías de su entonces novia Blanche, que según Delgado Mercado, concuerdan con la joven mujer de la pintura.⁵³³

La fecha de realización ha sido un interrogante. Tanto Lloyd, Boime y Sullivan consideran esta pintura como un producto del primer viaje de Oller a Francia, señalando como posibles fechas de 1864 a 1866. Por nuestra parte, hemos optado por estudiar la vestimenta y estilo de la mujer como una herramienta importante para localizarla en la cronología. Considerando el poco volumen de su falda, el cuello alto de su vestido, el lazo que lo adorna y los volantes en el busto, el diseño es acorde con el estilo francés de un traje de día hacia 1871 a 1874.^{534 535} Igualmente el distintivo peinado que lleva, un moño alto y trenzado que descansa sobre la coronilla. Los moños altos y trenzados fueron populares en Francia e Inglaterra durante la primera mitad de esta década.⁵³⁶ Considerando la paleta, el sujeto, y la moda representada en este cuadro, decidimos fecharla hacia 1874.

Sin duda es el detalle de la calavera lo que más ha intrigado a investigadores, pues separa esta pintura de cualquier otra escena de interiores impresionista. Como bien escribe Sullivan en su propio análisis, la calavera es el elemento que aleja la escena de la esfera de la

⁵³² BENÍTEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.163

⁵³³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, pp. 66-67

⁵³⁴ EDWARDS, L. *How to Read a Dress*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2017, pp. 94-101

⁵³⁵ *Fashion History Timeline: 1870-1879*, Fashion Institute of Technology, State University of New York. Web. (Consultado el 4 de febrero de 2019)

⁵³⁶ *Ibid.* (Consultado el 4 de febrero de 2019). Extendemos nuestro agradecimiento a la historiadora del arte, especializada en accesorios de moda decimonónicos, Profa. Hilian M. Colón Hernández, a quien también consultamos en el análisis de esta pintura.

cotidianidad y le añade una cualidad metafórica.⁵³⁷ Sin embargo, Sullivan realiza un interesante análisis sobre la influencia de la pintura romántica del norte de Europa en *El estudiante*. Él cita la popularidad de las escenas de interior con ventanas abiertas en Alemania y Dinamarca durante las primeras décadas de los 1800. Esto, considerando el viaje de Oller al norte de Europa alrededor de 1860 a 1865, es una interesante posibilidad, aunque no es necesario partir al norte europeo para entender esta pieza. Encontramos que también se debe considerar la continua influencia de Courbet en la obra de Oller. La calavera de Oller presenta para nosotros una innegable afinidad con dos de las obras más importantes de Courbet, *El entierro en Ornans* y *El taller del pintor*.



Fig. 149 Detalles de *El entierro en Ornans* y *El taller del pintor* por G. Courbet, y *El estudiante*, c. 1874, por F. Oller.

En las tres pinturas encontramos la presencia de una calavera sin mandíbula. (Fig.149) Tanto en *El entierro en Ornans* y *El taller del pintor* la calavera presenta una relación visual directa con la imagen de Cristo en el Gólgota. En *El entierro*, la encontramos en el suelo, al lado del foso. Su localización en un nivel inferior a la del crucifijo que lleva uno de los monaguillos, la vincula con la imagen religiosa. En *El taller del artista*, la calavera reposa a los pies del maniquí de estudio, cuya posición se asemeja a un crucificado. Si bien *El Estudiante* no presenta un obvio imaginario religioso, se posiciona en la tradición del *memento mori*. El concepto de *memento mori* también se presenta en las pinturas de Courbet. En *El*

⁵³⁷ SULLIVAN, E J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.58

entierro casi sustituye al difunto, quien llega en un ataúd cubierto desde la porción izquierda de la composición y se pierde en el friso de figuras que la componen. La calavera en el suelo nos recuerda que estamos ante un entierro y la mortalidad de cada una de las personas presentes. Inclusive, nosotros mismos, pues la composición de las figuras alrededor de la tumba la cual aparece en primer plano, coloca al espectador como uno más del pueblo. En *El taller*, con su expresivo y contradictorio subtítulo, *una alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida artística y moral*, ya presenta el inevitable pasar del tiempo. Bajo el maniquí, detrás de una madre pobre, y al lado de un sepulturero, la calavera en *El taller* es un recordatorio del verdadero final de cada individuo. No solo de los que Courbet representa en la parte izquierda, sino inevitablemente, de sí mismo y sus benefactores en la parte derecha de la composición. Es posible que Oller haya tenido en mente estas composiciones de su antiguo maestro a su regreso a Francia. Para la fecha en la que pinta *El estudiante*, Courbet vivía en Suiza, donde se había autoexiliado tras las repercusiones por su rol en la Comuna de París y la destrucción de la Columna de Vendôme en 1871. Moriría en el pueblo suizo de La-Tour-de-Pelz, no muy lejos de la frontera francesa con Ornans, en 1877.

La colocación de la calavera en *El estudiante* le aporta la cualidad aun más contemplativa del *memento mori*. Acerca al joven a un estado similar al de la *Magdalena penitente de la lamparilla* de 1644 por George de La Tour. Una pintura que Oller pudo conocer a través de sus visitas al Musée du Louvre, donde se conserva la obra. En ella encontramos a María Magdalena, sentada ante un escritorio, en un estado contemplativo ante una vela con una calavera sobre su regazo, sobre la cual posa una de sus manos. Esto también recuerda varias obras por Francisco de Zurbarán, como *San Francisco en meditación* (1632, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). San Francisco sostiene una calavera en sus manos mientras la contempla, arrodillado en el suelo. En ambas piezas religiosas, la calavera se presenta como un recordatorio de la mortalidad humana. Estas posibles referencias exponen el bagaje histórico artístico de Oller.

El estudiante de Oller se posiciona como un *memento mori* moderno, en un contexto ordinario burgués, representado con una paleta y un estilo distintos a la tradición a la que hace referencia. Esta mezcla de lo tradicional y lo vanguardista recuerda a su exposición de 1868. También marca un precedente al eclecticismo que encontramos en *El velorio*, entre el realismo y el impresionismo. Oller no tiene reparos en manejar estilos y filosofías artísticas, adaptándose a su contexto, sus intereses o a su público. Cabe mencionar que aparece en el Salón de los Rechazados de 1875, con una lista que tiene poco que ver con la experimentación que le rodea. Expone *Un boca-abajo*, *La negra mendiga*, *La obrera*, una representación de un Cristo, y tres retratos.⁵³⁸ Algunas de las piezas fueron traídas de Puerto Rico, uno de los retratos y *Un boca-abajo*.^{539 540} Estos envíos presentan a un Oller comprometido con la vertiente realista, en especial el realismo social de Courbet. Una continuación de sus preocupaciones sociales en Puerto Rico a finales de esa década.

Desde 1872, Pissarro se había establecido en Pontoise con su familia y disfrutaba de las visitas de Cézanne y de numerosos pintores y amigos, como Armand Guillaumin (1841-1927), Ludovic Piette (1826-1917), y Paul Gauguin (1848-1906). Viviría en la localidad durante una década, pintando su paisaje e intentando cultivar la estabilidad que le quitó la Guerra Franco-Prusiana. Pissarro pasó el conflicto en Londres, a donde se trasladó con su familia a insistencia de su madre. Perdería gran parte de su estudio y obras tempranas en el saqueo de soldados alemanes y otros ciudadanos franceses. Pero a su regreso a Pontoise se entregaría con brío a su trabajo. Tanto Pissarro, como aquellos pintores que lo visitaban, experimentaban continuamente en sus paisajes con los efectos del color, luz, atmósfera y perspectiva. Cerca de ahí, en Auvers-sur-Oise, también se había mudado el Dr. Paul Gachet. Dr. Gachet establecería su propio estudio de grabado, al cual llegarían Pissarro, Cézanne, y Guillaumin a trabajar. El

⁵³⁸ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 66

⁵³⁹ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983., p.133

⁵⁴⁰ Desconocemos si esta pieza es la misma composición que Oller envió a Francia en 1866. Se entiende que *La negra mendiga* es la misma pieza enviada al Salón de 1867.

doctor sería un importante benefactor para algunos de los impresionistas, comprando obra de Pissarro y Cézanne. *El estudiante* de Oller sería una de estas piezas, aunque desconocemos en qué momento Gachet la pudo haber comprado. La pintura permanecería con la familia Gachet hasta 1951, cuando el hijo del doctor la dona al Musée du Louvre.⁵⁴¹ Pissarro los habrá puesto en contacto, y se conoce que pasó temporadas en Pontoise y Auvers-sur-Oise junto a este y Cézanne.⁵⁴² Es posible que también haya viajado con los Pissarro a Montfoucault, donde vivía Piette y su familia. Montfoucault fue un lugar importante para el desarrollo de Pissarro a partir de 1874, pues sería el paisaje en el cual sus figuras de campesinos y obreros obtendrían por primera vez un mayor protagonismo. Las figuras de los trabajadores de campo se convertirían en un motivo frecuente en su obra a lo largo de su carrera, a partir de entonces.⁵⁴³

En definitiva, Oller llega en un momento de gran evolución estilística. A la cual responde con entusiasmo a través del paisaje. *A orillas del Sena* de 1875 (Fig.150) muestra al pintor trabajando al aire libre y completamente cómodo con la técnica impresionista. En la pintura encontramos una tranquila escena, a las afueras de París hacia el campo, el Sena cruza el paisaje bajo un cielo escasamente nublando. Unas barcazas navegan el río, llenas de productos. La chimenea humeante de la barcaza principal se hace eco de aquella que se avista hacia el fondo, que podría ser de una barcaza en la orilla o de una fábrica. El cielo domina la composición, sus pinceladas anchas y de abundante pintura se reflejan con aquellas que forman en río. El escaso paisaje se pierde hacia el horizonte, según el río avanza hacia el fondo. La orilla en primer plano, los árboles al extremo de la composición, y las barcazas están compuestos de rápidas pinceladas sueltas. La rapidez con la que fue realizado es palpable, al igual que el dominio del material por parte del pintor. Los detalles son mínimos, lo suficiente para presentar una impresión de la escena ante él. La paleta es clara y luminosa, asemejándose a la gama de colores que domina el impresionismo durante la segunda mitad de la década de

⁵⁴¹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 67

⁵⁴² Ibid., pp. 63-64

⁵⁴³ SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 121

1870. Sullivan acertadamente vincula la obra con el lienzo *El río Oise cerca de Pontoise* por Pissarro (1873, The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown). La paleta de ambos es sumamente similar, aunque el tratamiento del cielo en la pieza por Pissarro se acerca más a *La recolección*. En ambas el paisaje resulta bastante plano, mostrando un interés más concreto en la materialidad del medio que en una precisa representación del mismo. Recordamos que para 1875 y 1877, tanto Pissarro como Cézanne están experimentando con el efecto de aplicar su pintura al lienzo con espátula,⁵⁴⁴ lo que produce trazo ancho, con *impasto* y no permite la elaboración de minuciosos detalles. Practicaban un tema similar, el paisaje suburbano y rural con la presencia de trabajadores.



Fig.150 F. Oller.
A orillas del Sena, 1875.
Óleo sobre cartón, 25.6 x 34.9cm.
Musée d'Orsay, París.

El protagonismo del cielo y la técnica nos recuerda dos de las pocas marinas que pintó Oller. Conocidas como *Marina* y *Marina con bohío*, ambas c. 1893. Son pinturas pequeñas, trabajadas al aire libre y realizadas con el interés de capturar la atmósfera de la costa bajo el velo del salitre. Las mismas fueron realizadas para José Menéndez Küick, y representan vistas de la playa cerca de Santurce, donde vivía.⁵⁴⁵ Las obras pertenecen a la colección de la familia de Anette de Jesús Menéndez.⁵⁴⁶ Delgado Mercado hace referencia a la ficha original del *A orillas del Sena* cuando ésta entró en la colección del Louvre en 1953, a través de la donación

⁵⁴⁴ Ibid., p. 127

⁵⁴⁵ BENÍTEZ, M. y VENEGAS, H.E. "Catálogo", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 194

⁵⁴⁶ Ibid. En su catálogo, Venegas y Benítez proveen fotos de las piezas e identifican a la Sra. De Jesús Menéndez como propietaria. La Sr. De Jesús Menéndez falleció en 2008, y al momento no hemos podido localizar quienes son los herederos de las piezas para consultar en persona.

de la misma por parte del médico puertorriqueño Dr. R.J. Martínez.⁵⁴⁷ La ficha del museo relacionaba la pintura de Oller con otra dentro de la colección, *Barcazas en el Sena* por Renoir.⁵⁴⁸

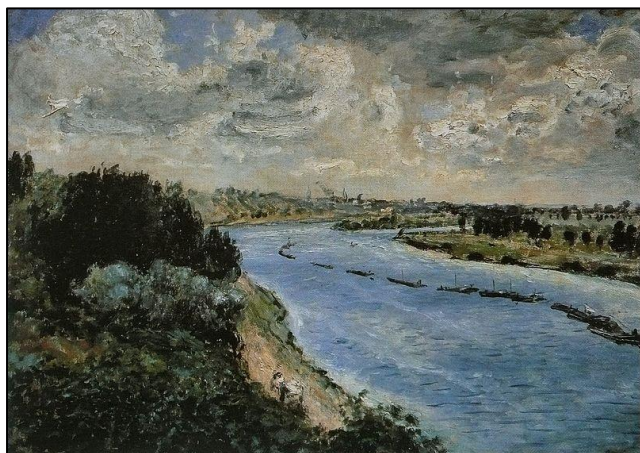


Fig. 151 P.A. Renoir
Barcazas en el Sena
(t.c.c. *Chaland sur la Seine*), c. 1869.
Óleo sobre cartón, 47 x 64cm.
Musée d'Orsay, París.

Esta pintura, como *El estudiante* y *A orillas del Sena* por Oller, se encuentra actualmente en la colección del Musée d'Orsay desde 1986. Fue entonces cuando se inauguró el museo concebido para albergar el arte de la segunda mitad del siglo XIX que se encontraba en el Louvre y otras colecciones bajo la denominación de Musées de France. En la pintura de

Renoir encontramos una vista similar a la de Oller, aunque más alejada y desde un punto de vista más alto. El amplio panorama muestra una porción del Sena cruzando un paisaje rural, con una extensa fila de barcazas que lo navegan ordenadamente. Hay sus marcadas diferencias entre las obras. Renoir favorece una paleta más naturalista, con tonalidades intensas y oscuras de verde para los árboles. Hasta el tono de azul del río es más oscuro. El cielo en Renoir es nublado y gris, con abundante pintura para capturar la textura de las nubes. Mucha es la rápida y gruesa aplicación de pintura, con pinceladas cortas y finas, la que distingue en gran manera de *A las orillas del Sena*. Aunque estas dos piezas no presenten un vínculo directo más allá del paisaje y temática escogida, su asociación inicial nos presenta las posibilidades del reencuentro entre Oller y Renoir. Pues el tipo de aplicación que presenta *Barcazas en el Sena* (Fig. 151) la vemos tornándose más limpia y sofisticada hacia 1875, con piezas como *Mujer con sombrilla*

⁵⁴⁷ SULLIVAN, E. J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.67

⁵⁴⁸ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 65. La información de la ficha fue provista a Delgado Mercado por el historiador del arte Ernesto J. Ruiz de la Mata. En nuestra conversación con Delgado Mercado, el 16 de enero de 2016, también pudimos confirmar estas notas.

en un jardín (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) de ese mismo año. En ella logra un abrumador efecto de frondosidad y abundancia en un jardín de flores coloridas. Renoir logra el efecto con pequeñas pinceladas de color puro, aplicadas de manera rápida y muy próximas unas de las otras. El horizonte desaparece, dejando a la mujer y al jardinero al fondo aislados en un oasis de color. La técnica parece recibir una respuesta en *La recolección* por Oller.

La recolección (Fig.152) ha sido datada por Delgado Mercado hacia 1864 por la evidente preocupación en el efecto de la luz y atmósfera, la cual es representada con naturalismo, y asocia a la producción de Corot, Daubigny, y Díaz de la Peña.⁵⁴⁹ Sin embargo, son esas mismas cualidades, en especial el detenimiento por el efecto de la luz sobre el suelo, las que nos dirigen en otra dirección cronológica. Al considerar eso y la manera en la que Oller decide representar el paisaje, con pequeñas pinceladas finas con abundante pintura con colores puros. La pintura parece pertenecer a las experimentaciones de la década de 1870. La firma en la esquina inferior izquierda, pintada en rojo, es similar en forma y estilo a la que encontramos en *El estudiante*. La pincelada corta y manera en la que representa las manchas de luz en el suelo detrás del árbol, algunas de las cuales caen hacia el centro de la composición, nos recuerdan a otra obra por Renoir, conocida como *La promenade* (1870, J. Paul Getty Museum, L.A.). En esta escena de romance burgués, un hombre sostiene la mano y le abre el camino a una mujer con traje blanco mientras pasean en un parque. La naturaleza que los rodea está representada por manchas y cortas pinceladas de color que logran un efecto frondoso. Renoir crea la impresión de la luz a través de las ramas, que baña el traje del hombre en manchas de luz, con gran lirismo y virtud.

⁵⁴⁹ Ibid., pp. 40-41



Fig 152 F. Oller.
La recolección, 1875-77.
Óleo sobre cartón,
34.25 x 56cm.
Colección privada, Río
Piedras, P.R.

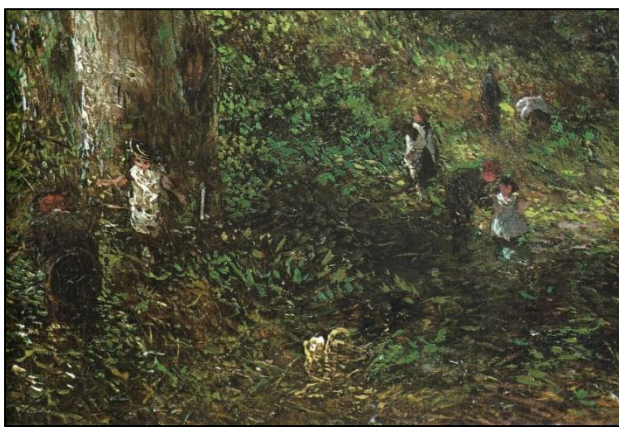


Fig 153 F. Oller.
Detalle de *La recolección*, 1875-77.
Colección privada, Río Piedras, P.R.

Nos parece importante incluir *La recolección* porque en ella se hace evidente el estilo con el que Oller definirá el paisaje puertorriqueño en su obra. En esta pintura nos encontramos ante un paisaje forestal, la mitad inferior está cubierta por abundante verdor donde podemos avistar pequeñas figuras. Aunque Delgado Mercado las

describe como campesinos trabajando, tras detenido estudio de las figuras, estas aparentan ser cuatro niños con delantales blancos acompañados por tres adultos (Fig. 153). Parecen estar recogiendo frutos del bosque entre los arbustos. Un detalle como este le aporta mayor ligereza a la escena, y ayuda a colocarla junto a la producción impresionista de los 1870. La misma es más cercana a *Campo de amapolas cerca de Argenteuil* por Monet (1873, Musée d'Orsay, París) que a una escena de ardua labor campesina afín con algunos pintores de la Escuela de Barbizón. Oller representa la voluptuosidad de la naturaleza a través de pequeñas pinceladas, en verdes, amarillos, blancos, marrones y grises, logrando así profundidad y un efecto naturalista en sus sesiones al aire libre. El gran árbol bajo el cual parecen agruparse las figuras trae a la mente otra conocida composición por Oller.

La ceiba de Ponce (Fig. 90) toma como su tema a un árbol de ceiba centenario, localizado en el pueblo de Ponce en el sur de Puerto Rico. En este paisaje nos encontramos con la ribera del Río Portugués, donde podemos observar varias figuras. Algunas detenidas observando el agua, otras parecen lavar ropa. Según nuestro ojo se mueve hacia el fondo, llegamos a un camino de tierra que termina en la ribera y siguiendo la verja de madera, nos encontramos las grandes raíces de la ceiba. Su tronco se pierde bajo la frondosidad que ha crecido sobre él, entre ramas y bejucos. Sus grandes ramas se proyectan hacia el cielo y hacia los lados. Cubre con su sombra el camino y la casa rosada en el centro de la composición. Hacia la porción derecha se avistan unas estructuras de madera entre la maleza. La ceiba de Ponce es un tema interesante, en el imaginario cultural es uno de los iconos que distinguen el paisaje puertorriqueño. De hecho esta ceiba en particular se convirtió en un emblema del pueblo de Ponce, también en un atractivo turístico.⁵⁵⁰ Tapia y Rivera le concede unos versos al árbol de ceiba en su descripción del paraje tropical en la obra de teatro “Vasco Nuñez de Balboa”:

“Y de la nube con celos
la ceiba gigante sube,
sus brazos mostrando anhelos
de alzarse más que la nube,
de abarcar los anchos cielos.”

- Tapia y Rivera, “Vasco Nuñez de Balboa: una biografía en tres actos”, 1872⁵⁵¹

Esta pintura fue realizada durante el período de diez años que Oller pasó viajando a través de la isla, después de su regreso de Europa en 1883.⁵⁵² El período se distingue por la abundancia del paisaje en su producción, en donde vemos relucir su afinidad a la estética impresionista. No solo en la técnica, sino en la práctica de *plein air*. *La ceiba de Ponce* contiene muchos elementos que se pueden relacionar con ese segundo período francés. La paleta de

⁵⁵⁰ Cabe mencionar que, en la actualidad, tras la realización de proyectos de urbanismo y la canalización del Río Portugués en las últimas décadas, la ceiba de Ponce ha sufrido grandes daños y no ha vuelto a reverdecir.

⁵⁵¹ TAPIA Y RIVERA, A. *Vasco Nuñez de Balboa*, Imprenta Venezuela, San Juan, 1944, pp. 22-23

⁵⁵² VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 140

colores es brillante y clara, cercana a *A la orilla del Sena*. La sutil sombra en la ribera en primer plano casi enmarca los tonos azules, amarillos, rosas, y blancos a lo largo de la misma, logrando así resaltar los colores y balanceando los verdes que dominan la mitad superior la composición. Tanto en *La ceiba* como *La recolección*, el cielo azul y nublado añade a la atmósfera, pero no domina. La vegetación en *La ceiba* fue representada con las mismas pinceladas, cortas y rápidas, utilizando colores puros. No se preocupa tampoco por definir las figuras de los campesinos que habitan el paisaje. En *La recolección* sus figuras poseen mayor tamaño y detalle que en sus paisajes puertorriqueños. En *La ceiba* ya encontramos el tipo de figura campesina que tiende a utilizar, compuestas por unos pocos roces de su pincel. Ambientan la escena y su presencia se subyuga al paisaje que habita. La naturaleza y las estructuras en el paisaje protagonizan y definen el paisaje local.

El Guaragua I (Fig. 154) es otra pintura que muestra la influencia de sus colegas franceses, tanto en la técnica como en la composición. Pintado alrededor de 1884, es uno de cuatro paisajes que realizará de la Finca de Guaragua, propiedad de Manuel F. de Rossi quien fuera el hermano del yerno de Oller.⁵⁵³ La finca se localizaba en los campos de la frontera entre los pueblos de Bayamón y Guaynabo. Allí pasará el pintor largas temporadas a lo largo de los siguientes veinte años, en ocasiones por enfermedad, pero rara vez cesará de ser productivo. En *Guaragua I* domina el verde. El pintor ha optado por representar una vista de la residencia de Rossi y demás estructuras en su finca desde lo alto. En primer plano, bajo la suave sombra de un árbol, tres figuras en blanco hablan, sentadas en el pasto. Dos palmeras dominan la porción izquierda de la composición. Hacia el fondo, casi en el medio de la composición, encontramos la casa amarilla. Una mitad de la estructura queda oculta tras las hojas de la palma. Detrás de las estructuras, el río que cruza el valle. El fondo de la pintura lo dominan las montañas verdes, tan altas que casi hacen desaparecer el horizonte, que ha quedado atrapado

⁵⁵³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 157

entre la cima y los topes de la palma y árbol en primer plano. Oller nos hace mirar entre la palma y el árbol para localizar las estructuras en el regazo del valle. Este elemento compositivo, enmarca el sujeto y guía la mirada del espectador dentro de la misma pintura. Oller pudo tener presente a Pissarro en su selección de lugar y vista en donde realizar esta composición. Recuerda a *Los castaños en Osny* (Fig.155) por Pissarro, pintura que conocería Oller pues formó parte de la muestra de la exhibición de 1874.⁵⁵⁴

Fig. 154 F. Oller.
El Guaragua I,
c. 1884
Óleo sobre tabla,
Ateneo
Puertorriqueño, San
Juan.

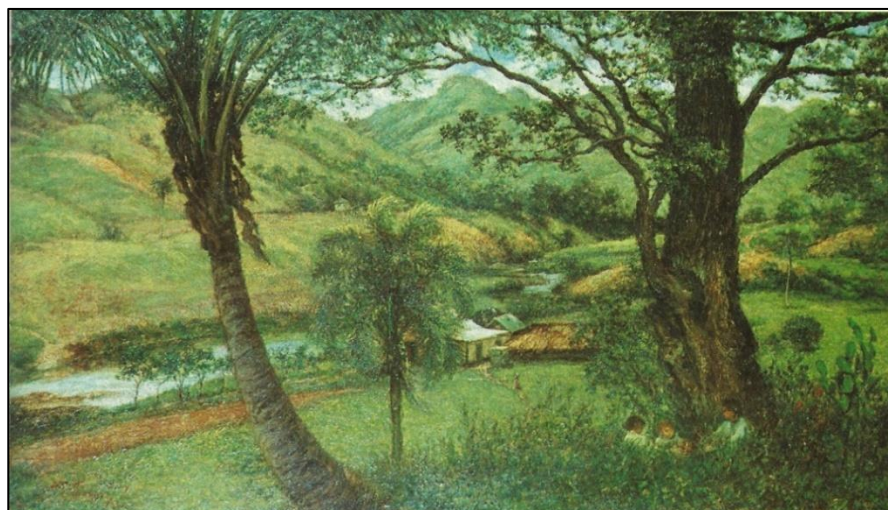


Fig. 155 C. Pissarro
Los castaños en Osny, 1873.
Óleo sobre lienzo, 48 x 69 cm.
Colección privada, Nueva York.



Los castaños en Osny presenta muchos de los mismos elementos. Un primer plano ensombrecido, seguido por dos pares de inmensos castaños que enmarcan una vista luminosa

⁵⁵⁴ MOFFETT, C.S. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, 1986, p. 139

del campo que continúa hacia un horizonte alto. El cielo queda enmarcado entre ese horizonte y las ramas de los árboles. La figura de un hombre que recoge castañas en la sombra, hace eco de las figuras sentadas bajo el árbol en *El Guaraguaio I*. La paleta es luminosa en *Los castaños*, aunque su tono es distinto pues se aprecia los tonos cálidos de la llegada del otoño.

El período de 1873 a 1877 fue de transición estilística para Pissarro y Oller. Entre la creación de la “Société”, la organización de la primera y segunda exhibición independiente en 1874 y 1876, más la constante interacción y trabajo con distintos tipos de pintores realmente cultivó una atmósfera para la experimentación. Pissarro, junto a Cézanne, juega con las formas geométricas en el paisaje, produciendo piezas como *Rue de l’Hermitage, Pontoise* (1874, Colección privada, Nueva York). Igualmente trabaja con un estilo más elaborado, con pinceladas cortas y sinuosas con mucha pintura. Creando piezas de color y textura, como *Huerto con árboles en flor, Primavera, Pontoise* (1877, Musée d’Orsay). Como ya mencionamos, también empezará a incorporar la figura del campesino de una manera más prominente en su paisaje. Característica que ya se manifiesta en *El bebedero en Montfoucault* (1875, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham). Pissarro se muestra como un pintor versátil, abierto a trabajar en estilos y con sujetos distintos. Oller se sentía cómodo en este ambiente, debía encontrar en Pissarro un amigo y referencia importante para su propia experimentación. Posiblemente algo de comprensión hacia lo que podríamos llamar la tendencia ecléctica en su producción. Aunque, ciertamente, Pissarro no llegó a trabajar con un estilo realista o académico como artista maduro. Sin embargo, hemos visto que parte de ese eclecticismo en estilo corresponde a las necesidades o intereses de Oller, dependiendo del contexto en el que se encuentre, sea éste la sociedad conservadora en San Juan, o un Salón internacional donde pudiese exponer sus preocupaciones políticas, y los campos franceses fértiles para la experimentación pictórica.

Delgado Mercado comenta sobre las limitaciones del impresionismo ante los intereses sociales del pintor, “...Oller comprende y siente la razón de los nuevos tiempos, sabe

colocarse en el camino que propende hacia la rigurosa autonomía del arte pictórico. Y si con posteridad al 1888 no continúa desarrollando la totalidad de su obra a nivel del logro espiritual experimentado en París, o es porque claudica ante la pequeñez del mundo acartonada de la provincia española o a la lisonja con que se complacen en dejarse aplastar los pusilánimes. Juzgamos que el caso responde a que Oller tiene su particular noción de responsabilidad ciudadana y su modo de desempeñarla frente a los valores deprimentes en que se debate su patria puertorriqueña. Es honrado consigo mismo en el sacrificio que implica el compromiso moral que se impone. Entiende que el impresionismo es esencialmente incompatible con el mensaje patriótico y ha optado en buena parte de su obra por tomar el pincel como tribuno activo mediante el enfoque “courbetiano.”⁵⁵⁵ Nos parece acertado el señalamiento del enfoque realista en varias composiciones de Oller, y hemos discutido la preferencia de Oller por el realismo al representar figuras y escenas de temática social. Sin embargo, conclusiones como éstas menoscaban la importancia del paisaje de Oller en la construcción del imaginario nacional local durante la segunda mitad del siglo XIX. La representación del paisaje puertorriqueño, con sus ceibas, palmas y haciendas, no es menos política que la representación de costumbres, o de abusos o desigualdad social. En especial en el ambiente cultural que se ha estado cuajando desde la década de 1840 en la literatura.

Nochlin, en su ensayo *Courbet, Oller, and a Sense of Place*, presenta los bodegones de Oller en especial aquéllos realizados después de 1883 como la expresión del sentido de lugar, o *sense of place*, en la obra de Oller. Los frutos de la tierra como parte de esa representación de lo local y lo puertorriqueño lo hemos ido analizando en esta tesis con mayor profundidad. Nochlin presenta *El entierro en Ornans* con sus referencias a lo popular, lo local, y folclórico como parte esencial del sentido de lugar en el lenguaje visual de Courbet, en relación a su pueblo natal.⁵⁵⁶ Presenta *El velorio* de Oller bajo el mismo enfoque, volvemos a

⁵⁵⁵ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 65

⁵⁵⁶ NOCHLIN, L. *The Politics of Vision*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989, p. 21

hacer referencia a una parte del ensayo citada parcialmente, "...Oller too wished, in his major work *El velorio* of 1893, to convey a sense of both his native region and, perhaps less consciously and with more difficulty, a sense of himself as a Puerto Rican artist – not just someone who comes to Puerto Rico to paint the local color. ... *El velorio*, while intending to body forth an "orgy of brutish appetites under the guise of gross superstition" (his own statement) succeeds in creating an image which is much more interesting than a mere condemnation would be. ... It is precisely amid these "brutish appetites", these "gross superstitions" that Oller the Puerto Rican has his roots. Yet at the same time, as a member of the cultivated Puerto Rican middle class the tree itself [Oller] had grown and flourished far away in France, in Spain, and within cosmopolitan vanguard and academics circles of both countries. *El velorio*, it seems to me, represents an attempt to reconcile tree and roots, as it were, under the guise of social or, more precisely, moral criticism."⁵⁵⁷ Aunque estamos de acuerdo con su conclusión sobre el deseo de Oller de representar un sentido del su lugar, de su isla por medio de este lienzo, no consideramos que sea a través de la tradición que representa y critica por la cual intenta representar su propia puertorriqueñidad o experiencia de puertorriqueñidad. Entendemos que no hay una reconciliación dentro de Oller, entre lo intelectual y sus experiencias internacionales, y su raíz, su experiencia puertorriqueña; como lo propone Nochlin. El baquiné era una tradición funeraria practicada por los campesinos de la isla, en su mayoría pobres, con fuerte herencia espiritual del África Occidental. Oller como miembro de la clase criolla, blanca, educada y sanjuanera, criado dentro de la Iglesia Católica, no participaría de manera cercana o íntima de este tipo de baquiné. Si bien los velatorios de angelitos en las casas eran una práctica común a través de clases sociales, el evento con su festín y música como lo representa en su pintura era asociado a la práctica campesina. Hay una cuestión de clase que nos es importante considerar ante *El velorio* y la experiencia de lo puertorriqueño en Oller. De la misma manera que Manuel A. Alonso en su libro *El gíbaro*

⁵⁵⁷ Ibid., pp. 22-23

recoge tradiciones y costumbres locales, la mayoría practicadas por campesinos, y a la vez lanza su crítica hacia la ignorancia que permite ciertas tradiciones. Oller hace aquí lo mismo, no solo señalando a la superstición de los campesinos, sino también a la Iglesia que lo permite. El escritor y el pintor reconocen las costumbres y tradiciones como puertorriqueñas, propias de la población local y pueden sentir familiaridad por ellas, pero hay una distancia que permite la observación y el análisis de las mismas. O sea, reconocen, pero no necesariamente se sienten identificados con las tradiciones que representan. Oller viajaba a través de la isla, quedándose en las propiedades y haciendas de familiares y amigos, donde podía compartir con y observar a los campesinos del área. Como ya mencionamos, parece haber tomado inspiración de los trabajadores de la finca de la familia Elzaburu, amigos suyos, para el cuadro. Pero no hay duda de que Oller reconoce y se identifica con los alimentos cotidianos y el paisaje que los produce. Estos son parte de su experiencia, y los comparte con el resto de la población de la isla sin importar su clase social.

Tras su regreso a la isla en 1883, estudia y representa el paisaje de la isla una y otra vez. En especial el paisaje rural, el que lo rodea cuando visita haciendas y fincas, el que cruza para llegar a ellas. Opta por la técnica y estética impresionista para representar la luminosidad del paisaje, la textura de sus montañas fértiles y verdes. Aunque Delgado Mercado señala que después de 1888 Oller escasamente regresa al estilo, los paisajes posteriores a esta fecha continúan siendo explícitamente impresionistas. Entre ellos, *Casa-Finca Guaraguao* (c. 1890-92, Colección privada) y *Hacienda Santa Barbara* (c. 1891-92, Colección privada), *Palma real* (c.1897, Ateneo Puertorriqueño, San Juan), y *Paisaje de Puerto Rico* (c.1910-12, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan). Mientras sus bodegones de frutos locales mantienen el acercamiento naturalista en sus representaciones, y adquieren mayor protagonismo dentro de las composiciones. Oller muestra intención en mostrar los frutos con cierta monumentalidad. Sin embargo, en algunos de ellos, como en *Piñas* (Fig. 156) datada hacia 1912-14, se manifiesta la influencia impresionista aún latente.



Fig. 156 F. Oller
Piñas, c. 1910-12.
 Óleo sobre tabla, 54 x 87 cm.
 Instituto de Cultura
 Puertorriqueña, San Juan.

Piñas muestra el protagonismo que adquieren los frutos en las últimas décadas de la carrera de Oller. Encontramos nueve piñas colocadas sobre una mesa con mantel blanco, forman un bodegón complejo con cada fruta dispuesta en un ángulo distinto. Sus frondosas coronas son sumamente llamativas y dinámicas, sus hojas señalando y torciéndose en distintas direcciones le aporta una interesante sensación de movimiento. Es la textura de la cáscara de las piñas que nos interesa, pues su distintiva superficie no está trabajada con el naturalismo que se aprecia en *Naturaleza muerta con cocos* (c. 1893, Colección privada, New Jersey). Su textura se ha capturado con cortas y conglomeradas pinceladas con impasto. Algunas de ellas muestran algo del patrón, pero la mayoría de ellas están trabajadas lo suficiente para la impresión efectiva de las superficies de las piñas. Evoca los bodegones de Renoir, como el efecto sobre la superficie de los frutos en *Melocotones* (c. 1881-82, Musée de l'Orangerie, París) y *Bodegón con fresas* (1914, Brooklyn Museum, NYC).

Es importante reconocer la importancia del paisaje impresionista, tanto en Francia como en Puerto Rico, para Oller en lo profesional y lo personal. De lo que hemos podido estudiar de su paisaje hasta este momento, es una evolución de un acercamiento documental en los paisajes de los 1850, al inicio de una experimentación técnica con los paisajes de la exhibición de 1868 según nos llega a través de Asenjo y Arteaga, a la explosión de luz y color que encontramos en *Guaraguao I* y *La ceiba de Ponce*. Nos parece la trayectoria de un artista en la búsqueda del modo ideal para la representación de su paisaje, el paisaje

puertorriqueño con sus ceibas, palmas y bohíos. Sullivan se acerca a la idea en un párrafo de su libro, publicado en 2014, "...Oller's Puerto Rican landscapes, especially those that depict the unpopulated countryside, may also be read as indicators of nationhood and a desire for the establishment of a distinct identity and national symbiosis. His c. 1897 *Landscape with Royal Palms* (*Palma real*) should be comprehended as an icon of national consciousness as well as a consequence of his artistic development within a transnational context."⁵⁵⁸ Nochlin coquetea con la idea en el ensayo antes citado, originalmente publicado en 1983, en relación con *Palma real* (Fig. 157) como luego lo hace Sullivan. Sin embargo, Nochlin descarta una connotación nacional o cultural por el estilo impresionista con el que representa el paisaje, "Like Courbet's oaks, one might imagine that Oller's palms conveyed a range of implications, personal and political, as well as national. It is hard to believe, certainly, that the *Landscape with Royal Palms* could be "just another motif" for Oller on his return to Puerto Rico from France in about 1897. The dominating uprightness of the central palm, isolated from its smaller, more wavering neighbors; the overgrown pathway; and the crumbling fence give the image overtones that go beyond the picturesque or the aesthetically satisfying. ... In Oller's *Palms*, the open brushwork, the high-keyed color, the attempt to embed light and atmosphere in the very fabric of the image point to the recent trip to France and his contact with Pissarro. His style is a signifier not of Puerto Rican identity but of what, for Oller is the latest stylistic fashion in France. For some observer of this time, the specifically Puerto Rican implications of the work—its very sense of place, in fact—might have been felt to be attenuated, even contradicted, by the aesthetic vanguardism of its style."⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ SULLIVAN, E. J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.67

⁵⁵⁹ NOCHLIN, L. *The Politics of Vision*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989, pp. 27-28

Tanto Nochlin como Sullivan reconocen las posibilidades de ciertos distintivos del paisaje, en este caso la palma, de ser utilizados o señalados como un símbolo o icono nacional por ser representativos del paisaje. Ya vimos la distinción de una ceiba, tomando de la atmósfera y sentido de la monumentalidad de los robles de Rousseau, específica a un pueblo. Nos parece algo inevitable dentro del estudio del paisaje por Oller, en un período donde el paisaje es esencial para la producción poética del siglo XIX, que va mano a mano con la prosa literaria

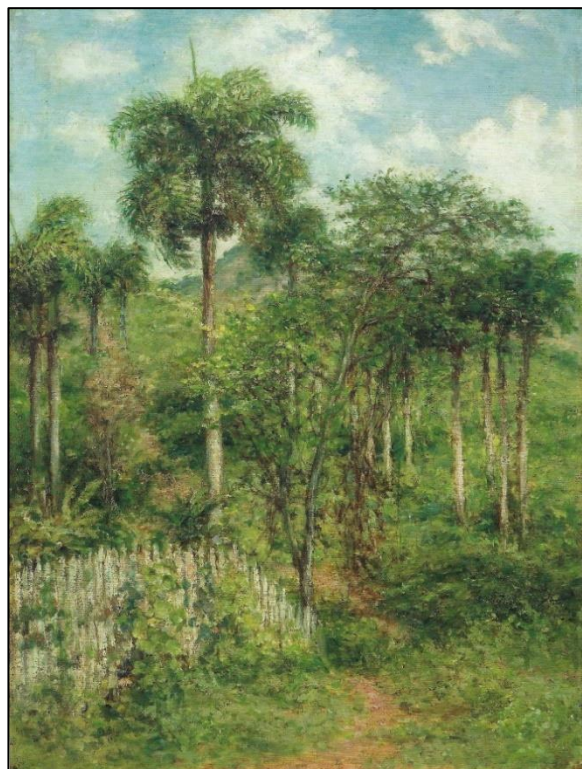


Fig 157 F. Oller
Paisaje con palma real, c. 1897.
 Óleo sobre lienzo, 46.9 x 34.9 cm.
 Ateneo Puertorriqueño, San Juan

de inclinación nacional que hemos presentado. En *El Cancionero de Borinquén* de 1846 encontramos un poema titulado “A una palma”, el cual esta pintura parece evocar:

“Señora de la selva, altiva palma,
 Tiende a la brisa tu silvestre pompa;
 La brisa arrulla, el mundo yace en calma,
 No temas, no, que el huracán te rompa.

Y tiende al viento tus campestres galas,
 Que el viento al ver que sobre el bosque asomas,
 Cuando te meza con sus leves alas
 Tu verde frente inundará de aromas.

¿Oyes el aura que te besa esquivá?
 ¿Oyes el bosque que a tus pies murmura?
 Señora de la selva, palma altiva,
 Tú eres sola el gigante en la espesura.”

- Fragmento de “A una palma”⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ *El cancionero de Borinquén*, Imprenta de Martín Carlé, Barcelona, 1846, pp. 9-10

En la obra del poeta romántico puertorriqueño, José Gautier Benítez (1851 – 1880), el paisaje figura de manera prominente. En especial en poemas llenos de añoranza patria, como “A Puerto Rico (Ausencia)” y “Canto a Puerto Rico”. Abre A Puerto Rico (Ausencia) con estas líneas:

“Puerto Rico, patria mía,
La de blancos almenares,
La de los verdes palmares,
La de la extensa bahía;”⁵⁶¹

Encontramos esta corta estrofa en “Canto a Puerto Rico”, en su descripción de la naturaleza isleña:

“Y la palma, que mece en el ambiente
encerrada en el ánfora colgante,
la linfa pura de su aérea fuente;”
- José Gautier Benítez, “Canto a Puerto Rico”⁵⁶²

La palma aquí se presenta como el bambú en las obras de Cazabon. No debemos olvidar el contexto cultural y literario en el que Oller se formó y que le rodeó durante la segunda mitad del siglo XIX en Puerto Rico. El historiador del arte René Taylor desveló parte de lo que fue la biblioteca del pintor en el momento de su muerte, en mayo de 1917. No hemos logrado acceder al documento personalmente, titulado ‘Lista de libros de la biblioteca de don Francisco Oller, artista’, pero los títulos que comparte Taylor manifiestan el interés del pintor por la literatura local. En su biblioteca tenía obras por Tapia y Rivera, Manuel Fernández Juncos, Francisco Javier Amy y Félix Matos Bernier.⁵⁶³ Igualmente poseía varios volúmenes de *La Revista Puertorriqueña*, publicación especializada en artes, ciencia, y crítica literaria; establecida en 1877 por Fernández Juncos y Gautier Benítez.

⁵⁶¹ GAUTIER BENITEZ, J. “A Puerto Rico (Ausencia)”, *Poesias de José Guatier Benitez*, M. Aguilar, Madrid, 1929, p. 99

⁵⁶² Ibid. “Puerto Rico”, p. 198

⁵⁶³ TAYLOR, R. “La biblioteca de Francisco Oller”, *Horizontes*, Vol. 28, Núm. 56, Abril 1985, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1985, p. 87

Los escritores, poetas, e intelectuales puertorriqueños del siglo XIX pasaron largos períodos fuera de la isla, como mínimo para lograr su educación universitaria. El paisaje en sus escritos se tornó en la encarnación de su añoranza, en esos momentos se convertía en lo que hacía de la isla distinta y familiar. El reconocimiento y definición de lo distintivo de la naturaleza, y por consiguiente de la cultura e identidad local, se traduce con Oller en el paisajismo. El hecho de que haya optado por representar el paisaje isleño a través de técnicas impresionistas no remueve a *Palma Real* automáticamente de lo distintivamente local. Nochlin comenta que su estilo no es característico de la identidad puertorriqueña, sino la última tendencia estilística francesa.⁵⁶⁴ Lo que provoca la pregunta, ¿cuál entonces sería el estilo pictórico idóneo para representar la identidad puertorriqueña o el paisaje puertorriqueño en el siglo XIX? ¿El realismo o una tendencia más naturalista? ¿Por ser ésta más afín con la producción literaria realista y costumbristas también en desarrollo en Europa y en las Américas? Esta es una afirmación curiosa ante un país que tenía hasta entonces poco que señalar como una tradición artística secular e institucionalizada, a diferencia de países europeos. Oller era considerado su segundo gran pintor, después de Campeche. Una noción que él mismo alimentaba, asociándose con su legado de manera directa y estableciendo su estudio en la década de 1860 en la que fuera en un momento la casa de Campeche. Oller es el responsable de establecer la primera academia de dibujo y pintura en la isla sin afiliación con el gobierno u otras asociaciones, activamente buscando hacer accesible una educación artística y dar a formar a una tradición local. Ya hemos visto que no esperó a su tercer viaje a Francia, de 1895-1897, para representar el paisaje local utilizando lo aprendido en compañía de Pissarro y el colectivo impresionista. Oller parece haber reconocido en su estilo y sus técnicas la manera más apropiada para representar la naturaleza puertorriqueña, su brillantez y abundancia. Así mismo lo encontramos en *El velorio* de 1893.

⁵⁶⁴ NOCHLIN, L. *The Politics of Vision*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989, p. 26

Considerando así su estilo impresionista en el paisaje, nos ayuda a comprender un poco aquéllos que se encuentran en su gran lienzo. El estilo del paisaje exterior contrasta de manera evidente con el realismo con el que Oller pintó las escenas en el interior del bohío. Recordamos la afirmación de Delgado Mercado sobre lo incompatible de la estética impresionista con el interés social en la pintura de Oller, y por ello la prevalencia del realismo. Sin embargo, en *El velorio*, una de sus piezas más explícitamente sociales, no separa los estilos, los incorpora. Dentro del bohío se desarrolla la acción, se lleva a cabo el velatorio, donde se escucha la música, sus detalles y figuras minuciosamente representados, pero es el paisaje impresionista el que sirve de escenario para el bohío, el que lo alberga. De ese paisaje que se avista por las puertas y ventanas, llega la gente con sonrisas y lechón. Será el paisaje que atravesarán para llevar al cuerpo de niño a su última morada. Las figuras dentro del bohío están directamente relacionadas con el luminoso paisaje exterior, con sus palmas y bohíos parecidos a éste. En el paisaje que se avista por la puerta en la porción derecha de la composición (Fig.158), vemos un hombre a caballo conversando con otro en un terreno empinado. La luz de la tarde es intensa y marca sus sombras sobre el pasto. De hecho, esa luz entra en el bohío y delinea la figura del cuatrismo que toca al lado de la puerta y se vierte en el suelo. Se siente el calor que trae y que azota las figuras que baña. Según seguimos al horizonte en el paisaje, vemos delicadas palmas entre el verdor. El marco de la puerta crea una composición vertical para el paisaje, lo que queda resaltado por las líneas verticales de los cerros ante las figuras. La pincelada es corta, y combinada con las líneas diagonales, le aportan a la pintura un delicado movimiento. Esta delicadeza, las pinceladas y las figuras presentadas pudieran indicar que Oller tenía a Pissarro en mente en la elaboración de estos detalles. En especial, esas piezas de transición en las que empieza a prestar más atención a las figuras en escenas exteriores. Como *Camino en el bosque, verano* (Fig. 159) en la que representa dos figuras, una de ellas en un caballo o un burro, encontrándose en el camino que corta la composición en dos desde la porción inferior. Filas de árboles y vegetación a cada lado del camino enmarcan las figuras.

Las ramas de los árboles que caen en diagonal enfatizan la composición vertical y aportan mayor dinamismo. Es una pieza que Oller pudo haber conocido antes de abandonar Francia en el otoño o invierno de 1877. Esta segunda estancia en Francia realmente dejó una fuerte impresión en el pintor puertorriqueño, en las posibilidades de la representación del paisaje y cómo se puede transportar a otros contextos. Oller parece haber buscado una manera de incorporar los estilos pictóricos que terminarían definiendo su obra en un solo cuadro, vinculándolos así el uno con el otro en el contexto caribeño. El impresionismo en el pincel de Oller se torna tan característicamente puertorriqueño como el realismo “courbetiano” y literario con el que se representan las costumbres en pintura y en tinta.

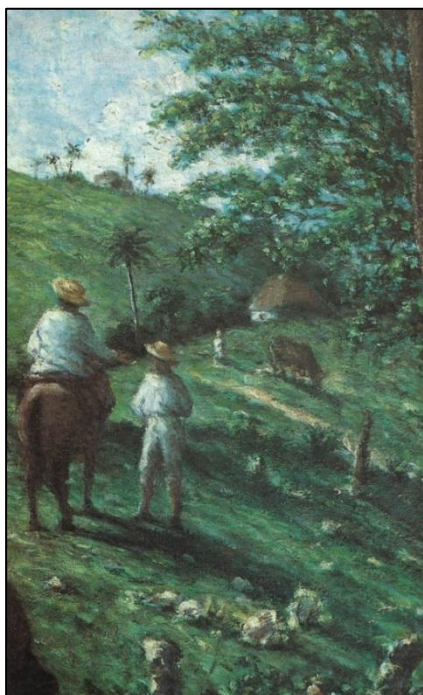


Fig. 158 F. Oller
Detalle *El Velorio*, 1893.
MHA, UPR, San Juan.

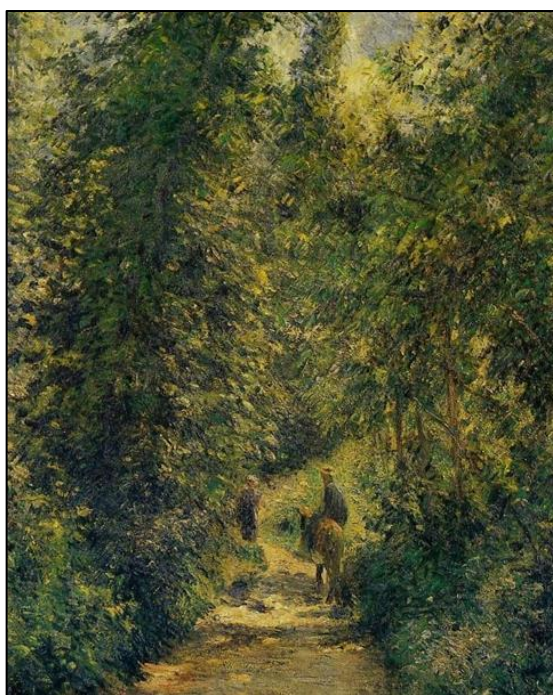


Fig. 159 C. Pissarro
Camino en el bosque, verano, c. 1877.
Óleo sobre lienzo. 81x 64cm.
Musée d'Orsay, París

Oller permanece en Francia hasta 1877. Es posible que haya asistido a la subasta de piezas por el grupo impresionista en Hotel Drouot en 1875, la cual se llevó a cabo en un intento de subsanar los gastos de la exposición del 1874.⁵⁶⁵ Igualmente habrá conocido y

⁵⁶⁵ SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980, p. 131

visitado las siguientes exhibiciones independientes en París en 1876 y 1877. No participó en la subasta o las exhibiciones. Fueron años difíciles económicamente para Pissarro, Monet y Renoir, con las pocas ventas que Durand-Ruel lograba conseguirles después de la debacle económica nacional en 1873 y luego las críticas negativas a sus exhibiciones independientes. Ante la falta de documentación personal de esta época, hemos de suponer que Oller se encontraba en una situación similar, con algunas ventas, pero subsistiendo por otros medios. Durante su primer período francés, sabemos que ofició de sacristán y como barítono para una compañía de ópera en París.⁵⁶⁶ La carta de 1874 de Pissarro ya nos indica que Oller estaba necesitado de fondos para aquel momento para mayo y junio de ese año tras su decisión de no volver a Puerto Rico después del compromiso en Viena. Es posible entonces que por razones económicas haya decidido dejar Francia por España, donde posiblemente tenía familiares, amigos, y/o contactos que pudieran ayudarle a encontrar estabilidad económica y mejores oportunidades. Y si nos dejamos llevar por lo que conocemos de este segundo período español, definitivamente encontró mayor éxito que en suelo francés.

Las otras piezas que se conocen de este período son tres paisajes. *Molino* (c.1875, Colección Francisco Cordero, P.R.) muestra tonalidades naturalistas en la selección de colores en el paisaje. Menos interesado en la luz que en representar los colores y las texturas de la tierra. Un cerro con poca vegetación, con un molino de aspas rotas que domina la amplia vista con un cielo despejado. Estamos ante lo que parece ser un molino abandonado a las afueras de París. La pincelada no es tan suelta como en *A orillas del Sena* o *La recolección*, aunque domina la mancha, cualidad que nos recuerda a las palabras de Antoine Guillemet en la carta de 1866. De hecho, la paleta y el tema recuerdan a los molinos costeros pintados por el mismo Guillemet. Así como a piezas de Corot, como *Un molino en Montmartre* (c. 1845, Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra). Las otras dos piezas encuentran su tema en el centro de peregrinación

⁵⁶⁶ GAYA NUÑO, J.A. “La pintura puertorriqueña del siglo XIX”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Serie 1, Núm. 84, Julio-Septiembre 1979, p. 27

recién dedicado a la Virgen de Lourdes en 1872, cerca de Toulouse. Conocidas como *Basílica de Lourdes* y *Gruta de Lourdes*, c. 1877, son custodiadas en la colección del MHAA en San Juan. Son lienzos pequeños, pintados al aire libre. El primero es una vista de la parte posterior de la basílica, desde el Río Gave. La pincelada es rápida y similar a la del *Molino*, siendo el paso de su pincel uno de mancha y no pinceladas cortas y ondulantes. Su acompañante es una vista pintada justo al frente de la gruta de la aparición con la estatua de la Virgen. Frente a la gruta encontramos creyentes dispersos, en distintas posiciones de reverencia. Los detalles son escasos, el interés recae sobre la atmósfera íntima de estos momentos de devoción ante una gruta natural en una mañana brumosa. Se entiende que las mismas fueron creadas en el viaje de Oller a España en el otoño o invierno de 1877.⁵⁶⁷

Ha sido difícil trazar los movimientos de Oller durante este segundo período español. Durante el mismo expone en la Exposición Nacional de Bellas Artes dos veces, ofrece clases de pintura desde su taller, y organiza una exhibición individual en la sede del periódico *La Correspondencia* en 1883. Oller parece tener mejor suerte en lo profesional en Madrid. Es un período productivo, los resultados del cual atestiguan a la capacidad artística de Oller de navegar entre distintos estilos y temas con el mismo nivel técnico. Sin embargo, lo que nos interesa trabajar en esta sección es la aparición por vez primera del campesinado puertorriqueño en su obra en el contexto de la pintura costumbrista en España. Pues resulta significativo que sea en España donde aparezcan estas figuras, el jíbaro y la jíbara, que luego obtendrán su mayor representación pictórica en el siglo XIX a través de *El velorio*.

4.5 Un acercamiento a la influencia del costumbrismo español en la obra de Oller (1877-1883)

⁵⁶⁷ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.165

La noticia más temprana que conocemos de Oller en Madrid es su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, con una pintura titulada *El Coronel Contrera en Treviño*. Venegas señala que Oller debió estar en España a principios de año para lograr terminar el lienzo para la apertura de la exposición de 1878. Tanto el tema como su llegada a tiempo para la exposición, suscitan en nosotros la pregunta si la pintura fue una comisión o era algo que llevaba trabajando, bajo la decisión definitiva de su traslado a Madrid e integrarse a la vida artística de la capital. El sujeto elegido es interesante dentro de su obra y circunstancias. La pieza representa un episodio de la tercera Guerra Carlista, acaecido el 7 de julio de 1875 en la región vasca, donde el Coronel Contreras dirigió a sus tropas en una batalla victoriosa contra el ejército carlista en la región. Es un evento triunfal para las fuerzas leales a Isabel II y su hijo Alfonso, en oposición a aquéllas en apoyo a su tío el príncipe Carlos. Las Guerras Carlistas fueron conflictos internos de disputa monárquica, entre distintas ideologías y ramas de la familia real Borbón. El príncipe Carlos era de vertiente absolutista y conservadora, mientras la línea de Isabel II era respaldada por sectores liberales que vieron la influencia del Parlamento crecer bajo su reinado. El conflicto perduró de distintas formas a lo largo del siglo XIX. La tercera Guerra Carlista fue un conflicto civil que duró de 1872 a 1876, reavivado por la debacle del reinado de Amadeo I y luego la Primera República Española que inició la restauración de la monarquía borbónica. El fin del conflicto vio el inicio formal del reinado de Alfonso XII, el que abarcó el período de 1875 a 1885. El desempeño del Coronel Contreras fue importante en el norte durante este momento crucial que terminaría con el establecimiento del actual gobierno. Nos parece un tema escogido con considerable premeditación por el pintor, como su introducción a la esfera artística madrileña. Una pieza que no tiene nada que ver con el desarrollo del imaginario puertorriqueño, pero que puede decir algo sobre las ambiciones de Oller y su familiaridad con la política y las tendencias artísticas españolas.



Fig. 160 F. Oller
El Coronel Contrera en Treviño, 1878.
 Óleo sobre lienzo. 65 x 93cm.
 Palacio Real, Madrid (Patrimonio Nacional Num In. 10011836)

La pintura de historia era un género experimentando un interesante desarrollo en la España de mediados del siglo XIX. Tanto la crítica y el público de las Exposiciones Nacionales reaccionaban favorablemente a las pinturas de historia, que fueron adquiriendo mayor protagonismo e importancia en la esfera artística frente a la pintura religiosa. Reyero expone en su libro *La pintura de historia en España*, cómo tanto el gobierno parlamentario y la corona fueron impulsores de la popularidad y la utilización del género a lo largo de la centuria que nos concierne. En España, el estado continuó siendo el mecenas más importante para los artistas del siglo XIX, el mercado privado y burgués era relativamente pequeño en comparación con la actividad del sector en Francia.⁵⁶⁸ Igualmente la pintura de historia en España, como en el resto del Occidente en el siglo XIX, tiene un uso propagandista y moralizante. Tras las pérdidas de los territorios continentales americanos, la invasión napoleónica, las Guerras Carlistas, la España de la Restauración era consciente de la “necesidad social” de “crear y difundir la idea de una nación concreta”.⁵⁶⁹ El concepto de la independencia tras la invasión francesa dejó una considerable marca en el carácter de las

⁵⁶⁸ PÉREZ VEJO, T. *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Tesis, p. 402

⁵⁶⁹ Ibid., p. 408

pinturas de historia en España, manifestándose en la representación del “espíritu español” tanto a la luz de los sucesos del XIX como los de la Reconquista.⁵⁷⁰ Al estabilizarse la situación política hacia 1876, se entra en un período de desarrollo económico y “un proceso de nacionalización” que acompañó también las excursiones y campañas españolas en África.⁵⁷¹ Como bien lo presenta Pérez Vejo en su tesis, estas cualidades, lo propagandista y la búsqueda de identidad nacional, fueron las propulsoras de la popularidad del género en la segunda mitad del siglo XIX. Los pintores de historia buscaban inspiración en el pasado medieval e imperial, la literatura del Siglo de Oro, y en la literatura costumbrista y romántica decimonónica. Eventos o historias del pasado se adaptaban para comunicar ideas y mensajes relevantes a las ansias y los proyectos del presente. Para los escritores puertorriqueños educados en España, esta literatura contemporánea producida en España sería de gran influencia para sus propios escritos sobre su cultura isleña. El desarrollo del imaginario nacional visual español va de la mano de la cultura literaria, siendo José Zorrilla y Gustavo Adolfo Bécquer dos de los escritores más influyentes para los pintores de historia.

Figuras históricas, en especial los Reyes Católicos, protagonizarían gran parte de la producción historicista en la pintura, convirtiéndose en símbolos del Estado decimonónico y de la nación española que promovía “unidad nacional, expansión imperial, y el cristianismo.”⁵⁷² Reyero vincula la popularidad de las escenas históricas de monarcas anteriores con el conflicto dinástico que se produce tras la muerte de Fernando VII en 1833, pues se manifiesta como una manera de legitimizar su ascendencia decimonónica.⁵⁷³ De este interés surgirán obras como *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano (c. 1860, Palacio Real de Madrid) y *La rendición de Granada* por Francisco Pradilla (1882, Palacio del Senado, Madrid). Cristóbal Colón es otra figura prominente en esta

⁵⁷⁰ REYERO HERMOSILLA, C. *La pintura de historia en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, pp. 110-111

⁵⁷¹ PÉREZ VEJO, T. *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Tesis, pp. 430-431

⁵⁷² Ibid., p. 506

⁵⁷³ REYERO HERMOSILLA, C. *La pintura de historia en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, p.140

construcción nacional, en lo que a la historia expansionista se refiere. Se producen obras como *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* por Dióscoro Puebla y Tolín (1862, Museo del Prado, Madrid) y *Reposición de Colón* por Francisco Jover y Casanova (1881, Museo del Prado, Madrid). De hecho, sabemos que el mismo Oller trabajó una pintura enfocada en esta figura, titulada *Colón encadenado*, a través de una referencia a la misma por el amigo del pintor, el escritor Manuel Fernández Juncos, pero no se conservan descripciones y la misma se encuentra en paradero desconocido.⁵⁷⁴ Según revela un inventario de las obras de Oller, la obra parece haber sido vendida en París hacia 1865.⁵⁷⁵ Se sabe igualmente de otra obra de su autoría titulada *El último cacique*, realizada para 1868, mencionada por un periodista que visitó el taller del artista en San Juan.⁵⁷⁶ Esto nos deja entrever el conocimiento e interés de Oller en la pintura de historia de mediados de siglo XIX en España, y que conoció en su primer viaje como estudiante. *Colón encadenado* y *El último cacique*, aunque no se conserven ni descripciones de las piezas, nos muestran un deseo e interés por visualizar la historia isleña y reconciliar identidad nacional con el turbulento y violento proceso de la conquista en Puerto Rico a través de la pintura, como Tapia y Betances intentaron hacer en prosa.

Estas dos piezas de la década de 1860, hace de *El Coronel Contreras en Treviño* la tercera pintura de historia por Oller. Igualmente, esta y sus otras tres versiones, son las únicas composiciones de temática militar que se le conoce. La historia militar fue también una importante fuente de inspiración para el género pictórico en España en los años que nos conciernen. En los catálogos de las Exposiciones Nacionales de los primeros años de la Restauración, se evidencia el interés por los conflictos de todos los períodos históricos, aunque dominan los eventos recientes.⁵⁷⁷ La Guerra de Independencia y los heroicos actos por parte de españoles durante la invasión napoleónica son temas frecuentes. Como bien lo expone Pérez

⁵⁷⁴ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 290

⁵⁷⁵ Ibid.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 47

⁵⁷⁷ PÉREZ VEJO, T. *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Tesis, p. 809

Vejo, la Guerra de Independencia fue un posible catalizador para la búsqueda y desarrollo de la identidad nacional, en especial para un país que previamente no tenía que preocuparse por amenazas como la invasión napoleónica.⁵⁷⁸ Estas composiciones militares bien se manifiestan tanto como “orgullo local y ... una exaltación nacionalista.”⁵⁷⁹

Es sumamente interesante el desarrollo de este proyecto nacional, tanto cultural como político, cuando en las Américas proyectos similares florecían bajo su propia independencia de España o en el reconocimiento de una consciencia cultural separada de la metrópolis, como en Puerto Rico y Cuba. No debemos olvidar que, en el Caribe, España batallaba contra el ejército cubano por mantener el control sobre la isla durante la conocida Guerra de los Diez Años (1868-1878) y luego de nuevo en 1895. Mientras que, en Puerto Rico, los sentimientos e ideologías independentistas y autonomistas iban en aumento a lo largo de la centuria, añadiendo tensión a las relaciones políticas entre San Juan y Madrid.

Hasta donde conocemos, Oller no dejará comentario u obra que nos permita considerar su parecer ante esta particularidad. Su obra *El Coronel Contreras en Treviño* responde al interés por la temática belicosa en la pintura de historia española. Los conflictos internos del siglo que corría no tardarán en ser representados, al ser partes prominentes de la situación política por décadas y que dejaron efectos perdurables en la sociedad. Una vez se inicia la Restauración borbónica y se pone fin a las Guerras Carlistas, eventos relacionados a éstas empezarán a aparecer en las Exposiciones Nacionales. En 1876, aparecen tres cuadros de la Exposición, mientras en 1878 se exponen dos sobre la misma campaña.⁵⁸⁰ Además de la pintura de Oller, se exhibe *Jornada de Treviño* por Pablo López. Mientras en 1881, vuelve a aparecer otra imagen de la lucha que representa Oller, *Batalla de Treviño, librada el 7 de julio de 1875* por Ricardo Balaca.⁵⁸¹ Los sucesos de las Guerras Carlistas serán temas de numerosas

⁵⁷⁸ Ibid., p. 810

⁵⁷⁹ REYERO HERMOSILLA, C. *La pintura de historia en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, p. 125

⁵⁸⁰ PÉREZ VEJO, T. *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Tesis, p. 828

⁵⁸¹ Ibid.

publicaciones de distintos tipos, hacia 1893 el lienzo de Oller será reproducido en una ilustración en la revista ilustrada *Pluma y Lápiz*.⁵⁸²

Oller responde a las tendencias de la época con la intención de posiblemente crear una carrera profesional en Madrid. En el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, le encontramos exhibiendo esta pintura solamente. En su entrada en el listado de expositores, es identificado como natural del Puerto Rico, discípulo de Gustave Courbet y Thomas Couture, y como Caballero de la Orden del Carlos III (Fig. 161). Como dirección de su estudio se identifica el Museo de Artillería, donde habrá aprovechado los recursos para sus estudios de caballos, uniformes y armas para su composición de 1878.⁵⁸³ En el catálogo, la entrada de la pintura va acompañada de un fragmento de una Orden de Cuerpo del 8 de julio de 1878, que describe brevemente los protagonistas y la atmósfera del enfrentamiento del día anterior, documento que parece haber sido referencia para la composición de Oller.⁵⁸⁴ En la pintura expuesta en 1878, Oller demuestra su dominio del medio en una dinámica composición donde representa el escuadrón del Coronel Contreras cabalgando desde el fondo en la izquierda de la composición, como una gran masa azul y blanca sobre los cerros hasta llegar al primer plano. Es ahí donde podemos apreciar la embestida de los jinetes contra los soldados carlistas que esperaban entre los arbustos para emboscarlos. La figura del Coronel Contreras domina la composición, en el centro de la misma, encabezando sus filas con su espada en alto. La técnica que emplea Oller muestra su reciente zambullida en el impresionismo. El paisaje y la naturaleza que representa consisten en manchas de colores, aplicadas con rapidez, en ellos se confunden algunas figuras humanas escondidas. No hay interés en los detalles, si no en capturar el movimiento y fuerza de una embestida militar sobre soldados que se escondían en la maleza. Las figuras en primer plano son las más trabajadas, pero solo algunas de las caras de los

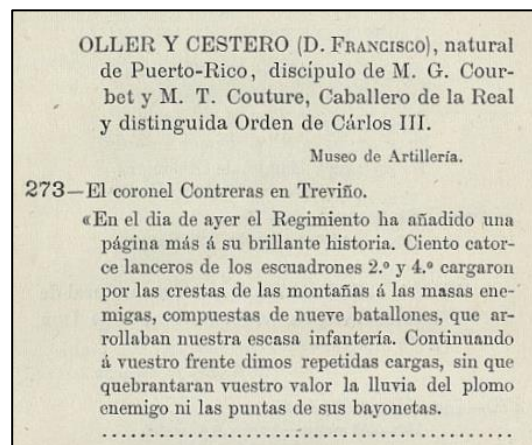
⁵⁸² Ibid.

⁵⁸³ En nuestras visitas al Museo del Ejército y el Instituto de Historia y Cultura Militar en Madrid no apareció mención de Francisco Oller en sus archivos, marzo 2016.

⁵⁸⁴ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Tipografía Estereotipia Perojo, Madrid, 1878, p. 60

carlistas muestran suficiente detalle para distinguir sus facciones. Esta pintura es una de cuatro versiones realizadas por Oller durante este período español.

Fig. 161 Detalle del *Catálogo de la Exposición Nacional del Bellas Artes, 1878*.
Ficha de F. Oller, página 60.



En su análisis de la versión de 1879, conocida como *La batalla de Treviño* (Museo de Arte de Ponce, P.R.), Sullivan traza la posible influencia de Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) en las composiciones militares de Oller.⁵⁸⁵ Al considerar piezas por Fortuny como *La batalla de Wad Ras* (1860-61, Museo del Prado, Madrid) y *La batalla de Tetuán* (1862-64, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), pinturas enfocadas en las campañas españolas en Marruecos y el norte de Europa, se aprecian amplias vistas naturales donde se desarrollan intensas escenas de batalla en primer plano. Ambas piezas no recogen los minuciosos detalles y el acabado pulido que las Academias de arte promulgaban para la temática histórica, como lo ejemplifica la obra de Antonio Gisbert (1834-1901). Son piezas mucho más interesadas en capturar el movimiento y las acciones de los escuadrones encontrados, y los efectos de la luz sobre la escena y el paisaje. Cualidades que como escribe Sullivan, se pueden encontrar en las composiciones de Oller.⁵⁸⁶ Tras la inesperada muerte de Fortuny en Roma en 1874, se llevó a cabo una exhibición y venta en 1875 de 189 de sus obras en el Hôtel Drouot en París.⁵⁸⁷ Cabe la posibilidad de que Oller haya visitado esta exhibición y así familiarizarse con la obra de Fortuny. Bien también podría mostrar el interés de Oller por el arte español y en mantenerse

⁵⁸⁵ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p.126

⁵⁸⁶ Ibid., p. 129

⁵⁸⁷ Ibid.

actualizado en las tendencias que se desarrollaban en España. Igualmente, no se debe descartar la posibilidad de que Oller conociera y se relacionase con algunos pintores españoles en París. Para las fechas de su primer viaje a Francia, en 1858, Vicente Palmaroli, Antonio Gisbert, y Eduardo Rosales eran estudiantes en la Academie des Beaux Arts en París.⁵⁸⁸ Igualmente, al paisajista Martín Rico y Ortega pudo haberlo conocido en la capital francesa, después de que este recibiera una beca en 1862 para continuar sus estudios y se conoce que llegó a relacionarse con los paisajistas de Barbizón.

Un análisis más profundo de *El Coronel Contrera en Treviño* se escapa de los límites de esta investigación, pero estas composiciones militares por Oller nos permiten entender un poco más sus ambiciones en España y apreciar su versatilidad como pintor. Tener presente el contexto en el que se realiza esta pieza es importante ante la producción de Oller fuera del marco de la pintura de historia, pues el costumbrismo es un movimiento que se desarrolla dentro de la misma búsqueda y visualización de lo regional y lo nacional.

Oller continuará con su taller en el Museo de Artillería hasta al menos 1879, según aparece en el listado de Pintores de Historia, de Género, Retratos y Paisajista del *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, publicado en enero de ese año.⁵⁸⁹ Tras su exposición en 1878, y tras trabajar otras tres versiones, no se tiene constancia de que Oller haya continuado realizando o haya recibido alguna comisión para otra pintura de historia. A pesar de eso, en la edición de 1883 del *Anuario-almanaque* encontramos a Oller identificado con un pintor de historia domiciliado en la Calle Ruiz 15 en Madrid.⁵⁹⁰ Si algo salió del cuadro de 1878 fue su compra por el Rey Alfonso XII, por medio de la cual entra a la colección del Palacio Real. Si bien no se tiene constancia de su compra

⁵⁸⁸ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.135

⁵⁸⁹ *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, C. Bailly-Bailliére, Madrid, 1879, p. 238

⁵⁹⁰ *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, C. Bailly-Bailliére, Madrid, 1883, p. 190

durante la Exposición Nacional de 1878 ⁵⁹¹, se conoce a través de los documentos en la Colección Ángel Paniagua que a Oller se le concedió una audiencia con Alfonso XII para el 5 de mayo de 1882.⁵⁹² Cabe la posibilidad que haya sido comprada para esa fecha. Sobre *El Coronel Contreras en Treviño* no escucharemos más hasta su exhibición en la exposición individual organizada por Oller en la sede del periódico *La Correspondencia*, de la cual abundaremos en breve.

Oller participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. En el catálogo de la misma, aparece como “natural de Puerto Rico, discípulo de Mr. Couture” y domiciliado en Calle Ruiz 5, 4to. ⁵⁹³ Exhibe con dos obras de géneros pictóricos que ya le conocíamos. Un *Retrato de señora* con el detalle que al momento era propiedad de Don José Moreno Estellér, y *Mendigo* (Fig. 162), “propiedad de Don. R. Hernández.”⁵⁹⁴ Su entrada también nos permite un vistazo a otro aspecto de su vida profesional en Madrid. Como ha reportado

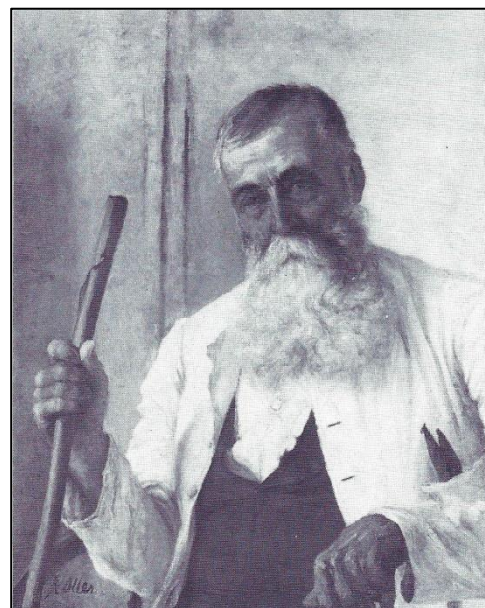


Fig. 162 F. Oller.
Mendigo, 1881.
Óleo sobre lienzo.
Colección Dr. Rafael Cestero

Haydee Venegas, en el mismo catálogo y compartiendo la misma página aparece una pintora identificada como discípula de Oller⁵⁹⁵. Serapia Olledacruz, “natural de Puerto Rico” y domiciliada en Calle Ruiz 5, expuso *Paisaje de Puerto Rico*.⁵⁹⁶ Aunque también aparece otro discípulo, hasta ahora no reportado. Adolfo Marín y Molina, “natural de Puerto Rico y

⁵⁹¹ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.167

⁵⁹² DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 75

⁵⁹³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Manuel Tello, Impresor de Cámara, Madrid, 1881, p. 98

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: Perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.135

⁵⁹⁶ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Manuel Tello, Impresor de Cámara, Madrid, 1881, p. 98

discípulo de D. Francisco Oller”, identifica su domicilio como Plaza Santa Bárbara 7, entre suelos.⁵⁹⁷ Expuso un *Bodegón*. Marín y Molina es de los pocos discípulos de Oller que desarrollaron una carrera como artista, se mudaría definitivamente a Francia para trabajar como pintor y moriría allí en 1914.⁵⁹⁸ Con la llegada a Puerto Rico de la noticia del establecimiento de Oller en la capital española en 1878, parece que empezó a recibir en su taller a jóvenes de la isla que buscaban continuar sus estudios artísticos.

Con *Mendigo* volvemos al interés social de Oller y a una estética realista. Representa a un mendigo que conoció en Madrid ⁵⁹⁹ en un retrato de cintura, con el sujeto sentado sosteniendo un largo bastón de madera ante un fondo austero. El anciano lleva una chaqueta blanca sobre un chaleco oscuro con una camisa blanca. Lleva el cabello corto y una larga barba blanca. Su ropa y semblanza están limpias, su porte es elegante y digno. Cómo trabaja la figura y los elementos con los que se distingue, el traje, el bastón y su porte solemne, se presentan como precedentes a la representación del anciano negro en *El velorio*. La paleta de colores es naturalista y de tonos oscuros. *Mendigo* es una pieza que hace referencia a la tradición artística española, eco del naturalismo y la paleta en los filósofos por Diego Velázquez, sus *Menipo* y *Esopo* (ambas c. 1638, Museo del Prado, Madrid), piezas que Oller indudablemente conocía a través de sus visitas al Prado. Igualmente, en su decisión de revestir de dignidad a las figuras en vestimentas humildes, parecidas a las de cualquier mendigo. Oller también debió tener presente la producción costumbrista del momento. Tanto en la literatura como en las artes visuales, el mendigo era un tipo social común. El costumbrismo en España mostrará interés por personajes marginales como éste. El pintor costumbrista Rafael Romero Barros (1832-1895) trabajará una pieza similar, aunque a diferencia de Oller, enfatiza la miseria del personaje. *Mendigo* (c. 1865-70, Museo de Bellas Artes, Córdoba) muestra a un anciano sentado a la

⁵⁹⁷ Ibid., p. 80

⁵⁹⁸ MORAN ARCE, L. *Enciclopedias Clásicos de Puerto Rico, Volumen 7*, Ediciones Latinoamericanas, Santo Domingo, 1972, p. 31

⁵⁹⁹ BENÍTEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.171

intemperie, sobre una baja barrera de piedra. Lo representa de cuerpo completo, su semblante es cansado y sus vestimentas están rotas y remendadas. Lleva en un pie una alpargata vieja y en el otro lo que queda de una sandalia. En su mano derecha sujeta su sombrero al revés, en espera de una limosna. En la otra sostiene un largo bastón de madera. Hay similitudes inmediatas entre las dos pinturas, Oller trabaja la cabeza de su sujeto con un naturalismo detallado y cómo representa el cabello y barba es sumamente similar a la representación por Romero Barros. Nacido en Moguer, Romero Barros llevó a cabo gran parte de su carrera artística en Andalucía. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Sevilla donde se familiariza con la obra literaria romántica sevillana y cultivará su interés por el paisaje, en piezas como *Paisaje de luna* (1862, Museo de Bellas Artes de Córdoba). Luego se mudará a Córdoba, hacia 1862, y se envolverá en el desarrollo de la Escuela de Bellas Artes cordobesa que verá su inauguración en 1865. Luego en 1868, es nombrado académico por San Fernando en Madrid. Mientras que, en 1877, recibe el título de Pintor Honorario de Cámara tras la visita de Alfonso XII a la ciudad y la compra de uno de sus paisajes.⁶⁰⁰

Oller debía conocer su obra, y encontramos importante mencionarlo pues su vertiente costumbrista nos parece en consonancia con lo que trabajará Oller en su exhibición en *La Correspondencia* en 1883. Romero Barros es considerado como una de las figuras más importantes del costumbrismo andaluz, empapado del romanticismo de poetas como Gustavo Adolfo Bécquer. Como movimiento literario en líneas generales e internacionales, se enfoca en la descripción de tradiciones culturales, sean bailes, juegos o festivales, vestimentas tradicionales, escenas rurales típicas en contextos rurales y urbanos, y los conocidos tipos sociales. En España, como ya hicimos referencia, está vinculada a la articulación de una nacionalidad concreta y moderna. Citamos a Javier Herrero, el costumbrismo en España está “íntimamente ligado al romanticismo, que domina una parte considerable de la literatura de la

⁶⁰⁰ CORCOLES DE LA VEGA, J.V. “Una obra de Romero Barros en una colección particular “, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Núm. 198, Julio/Diciembre, 2008, p. 429. Web. (Consultado 28/1/2019)

primera mitad del XIX y cuya boga refleja dos importantes corrientes de la época: la profundización del sentimiento nacionalista y, íntimamente ligada a ella, la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron”⁶⁰¹ El costumbrismo literario fue fuente de inspiración y referencia para su expresión en las artes visuales. Las colecciones que empezarían a surgir en la década de 1830, como ‘Los españoles pintados por sí mismos’ y que influenciarían publicaciones regionales como ‘Los valencianos pintados por sí mismos’ (1859), y ‘Las habaneras pintadas por sí mismas’ (1852); iban acompañadas con ilustraciones de los tipos representados, no muy distintas a las realizadas por Luis Paret y Alcázar. El costumbrismo hasta el momento estaba ligado a las nociones de ordenar y definir de manera definitiva a los miembros de la sociedad española, ante el caos e inestabilidad de los recientes conflictos bélicos acaecidos dentro sus fronteras. Con la llegada de la vena romántica al costumbrismo, este adquirió en cierta medida mayor sutileza y sentimentalismo en las representaciones pictóricas, en especial la pintura. Como escribe Antonio Reina Palazón, “...el costumbrismo romántico ...adopta el tipo por lo que tiene de singular - (la pintura de género, de inspiración realista, como ampliación posterior de la pintura costumbrista, opondrá a la tipificación romántica la caracterización de los personajes) - y no como representante de un colectivo social identificado por su condición de clase y , en cierta manera lo aísla de su condición popular y lo magnifica por lo que tiene de extraordinario...”⁶⁰² O sea, que el costumbrismo romántico supondrá un acercamiento más íntimo, emocional, o idealizado de los tipos que define el costumbrismo tradicional. Esta nos parece ser la vertiente costumbrista a la que responden los mendigos de Romero Barros y Oller. Mientras el primero lo trata con un pincel compasivo sin tipificar sus facciones y le concede individualismo, el segundo rompe con la imagen del mendigo sucio y abandonado para representarlo como un individuo fuerte y digno de compasión sin enfatizar su situación mísera. Romero Barros

⁶⁰¹ HERRERO, Javier, “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”, *Hispanic Review*, Vol. 46, Núm. 3, Invierno 1978, p. 344

⁶⁰² REINA PALAZON, A. “El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX”, *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 273

producirá otras imágenes similares en Córdoba, como *Músicos callejeros* (1872, Museo de Bellas Artes de Córdoba) y *Las mendigas* (1874). Igualmente, el costumbrismo español se puede dividir en sus expresiones regionales, con artistas y escritores interesándose por la expresión cultural y social de sus localidades natales. Oller debía reconocer con cierta familiaridad el interés y ansiedad por visualizar lo propio. Igualmente, la íntima relación entre la literatura y el teatro de vertiente costumbrista con la pintura en España debió parecerle familiar para esta época tras su producción en Puerto Rico durante la década de 1860, donde lo vimos respondiendo a la producción literaria en y sobre la isla.

Romero Barros también fue un prolífico paisajista, pero de sensibilidades realistas y románticas por las que Oller no mostraría interés en el paisaje. Cabe mencionar que Oller ha sido continuamente relacionado con los pintores Casto Plasencia (1846-1890) y Emilio Sala Francés (1850-1910)⁶⁰³, con quienes podría compartir algunas similitudes, aunque se necesita mayor investigación documental para confirmar una relación de amistad o profesional entre alguno de ellos y Oller. La vinculación surge mayormente por la incursión al paisajismo por estos pintores españoles. Plasencia estudió en la Academia de San Fernando, de donde recibiría una beca para continuar estudios en Roma. De allá volvería con una pintura de historia, *Origen de la República romana: año 598, antes de la era cristiana* (1878, Museo del Prado, Madrid), el cual sería expuesto en la Exposición Nacional de 1878 y le valdría una primera medalla. También lo presentaría en la Exhibición Universal en París de ese mismo año, donde le otorgarían una tercera medalla y la Legión de Honor. Luego la pintura sería adquirida por el Prado. Plasencia haría una carrera con comisiones religiosas y decorativas, también trabajaría como retratista y pintor de escenas de género, pero en un menor grado. Su interés por el paisajismo se desarrollaría ya hacia 1884, tras visitar Asturias, específicamente el pueblo de Muros de Nalón. Llegaría a fundar una colonia de pintores dedicados a la pintura *plein air*,

⁶⁰³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 75

siguiendo los pasos de la Escuela de Barbizón. Entre 1884 y su muerte en 1890, produciría paisajes muy distintos a la obra académica que hasta entonces le caracterizaba. Mientras tanto Emilio Sala Francés, natural de Alicante, cursaría sus primeros estudios artísticos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. Como Plasencia, recibiría una primera medalla en la Exposición Nacional de 1878 por una pintura de historia, *Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV*. Desarrollaría una exitosa carrera como retratista y pintor de murales decorativos. Igualmente trabajaría escenas de género y paisajes, los cuales empiezan a aparecer con mayor frecuencia en su obra hacia la década de 1890. Oller definitivamente conocía a estos exitosos pintores en el Madrid de finales de 1870 y principios de 1880. Sus trayectorias y éxitos en la escena artística local y con la crítica, con sus pinturas de historia, pudieron ser de inspiración para la dirección que Oller intentó darle a su carrera durante este período. Gaya Nuño ha comentado sobre la influencia de Oller en la introducción del impresionismo en España,⁶⁰⁴ pero continúa siendo un área por estudiar ante la falta de documentación personal que nos permita entender de una manera más concreta el círculo social de Oller en Madrid y su relación con otros paisajistas. Igualmente, cabe la posibilidad de que conociera al pintor asturiano Darío de Regoyos (1857-1913) durante su corta estancia en Francia en 1895. Regoyos conoció a Pissarro hacia marzo o abril de 1895, según se aprecia en la correspondencia de este último.⁶⁰⁵

Hasta el momento, se conoce un solo paisaje por Oller realizado en España. Se titula *Paisaje español*, data del 1879 y es parte de la Colección Ortiz Muria.⁶⁰⁶ Es un pequeño óleo sobre tabla, de unos 24.2 x 32.4cm. Representa lo que parece ser el paisaje sobre un cerro algo desolado, con algunos arbustos y un gran árbol hacia el lado izquierdo de la composición. La pincelada es sumamente suelta y la paleta brillante. No manifiesta indicios de una pausa en

⁶⁰⁴ GAYA NUÑO, J.A. *Ars Hispaniae*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1966, p. 380

⁶⁰⁵ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.137

⁶⁰⁶ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. "Catálogo", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.168

su experimentación impresionista, por una inclinación realista o académica como lo que aún dominaba gran parte del paisajismo español durante este período. Por estas razones hemos decidido enfocarnos en una producción figurativa en España. Lo que nos trae a la cuestión de su exhibición en *La Correspondencia*.

El 6 de mayo de 1883, el periódico *La Correspondencia de España* publica una invitación exclusiva para visitar la exposición de las obras del pintor Francisco Oller, identificado como “pintor de cámara”, los días 7 y 8 del mes antes de la apertura general.⁶⁰⁷ Esta exposición se organizó en la sede del periódico, actualmente mejor conocido como el Palacio de Abrantes en Calle Mayor 86.⁶⁰⁸ El periodista puertorriqueño Antonio Cortón, amigo de Oller, pudo ser el contacto más importante para la organización de la misma en esta sede.⁶⁰⁹ Cortón trabajó para varios periódicos madrileños, entre ellos *La Correspondencia*, *El Imparcial*, y *El Globo*; aunque para 1902 trabajaba para *El Liberal* en Barcelona.⁶¹⁰ Se entiende que se exhibieron 72 obras,⁶¹¹ actualmente se conocen unas 35 a través de documentos y reseñas de periódico de la época, aunque la mayoría están en paradero desconocido. Parecen haber dominado la muestra los retratos, conociéndose los títulos de 14 de estos. Entre ellos el *Retrato ecuestre de Alfonso XII*, *Retrato del Coronel Contreras* (1880, Museo de Arte de Ponce, P.R.), *Retrato ecuestre del Coronel Juan Contreras*⁶¹², *Retrato de General Domingo Moriones*, *Familia Vals-Padial*, *Una hija de Sagasta*, entre otros.⁶¹³ Este conocido simplemente como *Una hija de Sagasta* en el catálogo de Delgado Mercado, podríamos intuir a través de la reseña en *La Correspondencia de España* del 12 de mayo que representa a

⁶⁰⁷ *La Correspondencia de España*, Número 9175, Madrid, 6 de mayo de 1883, p. 3

⁶⁰⁸ El edificio fue sede de La Correspondencia de España hasta 1888. Actualmente alberga el Instituto Italiano de Cultura.

⁶⁰⁹ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.137

⁶¹⁰ OSSORIO Y BERNARD, M. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Imprenta y litografía de J. Palacios, Madrid, 1903, p.93

⁶¹¹ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.136

⁶¹² Este siendo el padre del Coronel Enrique Contrera, quien libró la batalla en Treviño.

⁶¹³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, pp. 296-297

Victoria Esperanza Mateo Sagasta y Vidal, la hija de Práxedes Mateo Sagasta. El retrato es descrito de la siguiente manera, “el retrato de la niña, hija de uno de nuestros grandes políticos, recostada en una peña cerca del mar está tratado con gran delicadeza.”⁶¹⁴ Nacida en 1875, Victoria Mateo Sagasta debía tener unos ocho años. Según esta referencia al entorno costero representado en el retrato podría ser una composición de vertiente romántica, como la que utilizará para el retrato póstumo del poeta Gautier Benítez, c. 1885-1886. La noticia del uso de este estilo de retrato por Oller nos parece significativa, pues hasta el momento solo se conocía este tipo de composición en su obra con el retrato de Gautier Benítez.

En esta exhibición de 1883 también presentó algunos bodegones, una *Cesta de peras* y unos que aparentan ser un conjunto, titulados *El almuerzo del pobre* y *El almuerzo del rico*. Delgado Mercado, según su investigación, data estos últimos c. 1866-1877. Una reseña que hemos encontrado, del 12 de mayo en *La Correspondencia de España*, especifica que había seis bodegones.⁶¹⁵ No se sabe si expuso paisajes, aunque considerando su predilección por el género alguno habrá presentado. Cortón hace una referencia en su reseña de la exposición a una vista de Lourdes, en un escrito que recoge Venegas, “...es el mismo pincel que dio relieve a las figuras miniaturas, rompecabezas del dibujo, que pueblan los alrededores del santuario de Lourdes”⁶¹⁶ Parece haber expuesto alguna de sus pinturas realizadas en Lourdes, de las que solo se conservan dos y desconocemos si realizó más. Oller demuestra, además su interés en las escenas de género y el costumbrismo, con piezas como *Mendigo* y otras tituladas *El gato Jack*, *Un cesante*⁶¹⁷, *Una chula*⁶¹⁸, y *Una jíbara*. En la misma reseña del 12 de mayo, se nos especifica que la jíbara lleva acompañante, “Dos cuadros de Puerto Rico: en uno, un guajiro

⁶¹⁴ *La Correspondencia de España*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883, p. 1

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.137

⁶¹⁷ En su catálogo, Delgado Mercado añade un segundo título a esta pieza: *Mis a pied*.

⁶¹⁸ En su catálogo, Delgado Mercado añade otro título a esta pieza: *Un café y media tostada*

con su machete y su gallo, atraviesa un pequeño bosque; el otro, la guajirita, entregada a las faenas domésticas cerca de su rancho.”⁶¹⁹

La crítica es muy favorable. En *El Popular*, “Al primer golpe de vista notamos en sus obras un gusto artístico excelente por la formalidad de sus asuntos, y cuando ya nos fijamos más en ellas, pudimos observar mucha verdad en el colorido, fijeza en su línea sin degenerar en dureza ni amaneramientos, atinado acierto y soltura en la colocación y manejo de las masas de color, y sobre todo, una intención perfectamente desarrollada y comprensible a la vista del profano del arte. Nos llamaron especialmente la atención algunos retratos, entre otros el suyo y de un discípulo, perfectamente estudiado, y lo mismo algunas cabezas de carácter, y un estudio de perspectiva de un salón. Reciba nuestro parabién el señor Ollero.”⁶²⁰ ¿Habría sido ese retratado su discípulo Marín y Molina? El *Autorretrato* al que se hace referencia volvió con Oller a Puerto Rico, este se conserva en la Colección Paniagua.⁶²¹

En *La Broma*, “Oller sabe sentir como pocos; es un artista inspirado que medita sus creaciones y que tiene un porvenir brillantísimo en su difícil carrera.”⁶²² En *El Imparcial* hacen referencia a una de las versiones de la carga del Coronel Treviño, “Es un prodigio del dibujo, brillando también el pintor como hábil colorista, es admirable como composición, y aun cuando representa una batalla, no hay en el aglomeración y desorden. El contraste de aquella naturaleza exuberante es de un gran efecto artístico: mucha verdad en los detalles: el país perfectamente sentido. No es ésta una batalla fantástica como las de Salvador Rosa, ni el autor apela a efectos de brocha gorda, pensando con buen acuerdo que el efectismo ha pasado de moda.”⁶²³ En la reseña de *La Correspondencia* del 12 de mayo se hace referencia a *Una*

⁶¹⁹ *La Correspondencia de España*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883, p. 1

⁶²⁰ Citado por VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.137

⁶²¹ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.170

⁶²² Ibid.

⁶²³ Recogido por DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 78

*emboscada*⁶²⁴, una escena de interior en el Palacio de Alcañices. La misma es una vista de una sala del palacio, donde el enfoque reside el efecto de la luz exterior que entra por las ventanas al fondo. El título es inspirado por los detalles en primer plano que casi se pierden en la sombra y tonos oscuros, ahí vemos a un niño esperando a sorprender al perro iluminado por la luz de la ventana. Para el escritor de esta reseña, es la pieza que más elogios merece, "...el cuadro que creemos la obra maestra del salón: el interior de uno de los salones del antiguo palacio del señor marqués de Alcañices...El efecto está comprendido a lo Rembrandt. Un torrente de luz ilumina el salón de fondo y centro del cuadro, dejando todo alrededor en el claro-oscuro, que se halla reflejado de tan manera que no pierde el más insignificante detalle. El Sr. Oller ha conseguido, por medio de reflejos, luz y claridad en las sombras. Es un cuadro en que se recrea plácidamente la vista. Felicitamos al Sr. Oller, y muy particularmente por esta obra en la que tanto revela los grandes conocimientos que posee de su arte."⁶²⁵

El 19 del mes se reporta la visita de las Infantas Isabel y Eulalia a la exposición, estas "se han fijado principalmente en el magnífico retrato del brigadier Contreras, en una notable cabeza de negro, en la *Chula* y en varios otros cuadros de indisputable mérito y de distintos géneros y escuelas, dirigiendo al Sr. Oller frases muy lisonjeras y sinceros elogios. La infanta Doña Isabel ha adquirido uno de los cuadros."⁶²⁶ En este mismo periódico se vuelve a hacer una referencia a la exhibición el 21 de mayo, comentando la visita de los actores y esposos Lucinda Simoes y Furtado Coehlo y cuán complacidos quedaron con las pinturas.⁶²⁷ El 7 de junio *La Correspondencia* reporta que Oller ha traído piezas nuevas a la exhibición, entre ellas *El Coronel Contrera en Treviño*, "propiedad de S.M. el rey, bien tratado y de mucho movimiento, y un retrato del teniente general Juan Contrera".⁶²⁸ La exposición parece haber atraído a un público diverso, educado, y la crítica en gran manera respondió favorablemente.

⁶²⁴ Actualmente esta pintura es mejor conocida como *Palacio de Alcañices*; y según desprende de los catálogos de Delgado Mercado, y Benítez y Venegas, la misma se encuentra en una colección privada en Puerto Rico.

⁶²⁵ *La Correspondencia de España*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883, p. 1

⁶²⁶ *La Correspondencia de España*, Número 9188, Madrid, 19 de mayo de 1883, p. 2

⁶²⁷ *La Correspondencia de España*, Número 9190, Madrid, 21 de mayo de 1883, p. 3

⁶²⁸ *La Correspondencia de España*, Número 9207, Madrid, 7 de junio de 1883, p. 3

Las pocas descripciones que a través de las reseñas nos han llegado dejan entrever que la muestra de Oller se inclinaba hacia el naturalismo, con las referencias a los semblantes logrados y verdaderos de los retratados y los bodegones. Sin embargo, piezas como *Una emboscada* en su llamativo enfoque en la luz le permitieron utilizar sus destrezas impresionistas, en la representación de una escena doméstica manipulada por la luz. La variedad de géneros es comentada, Oller aprovecha para mostrarse como un pintor completo como lo hizo en su exhibición en San Juan en 1868. Cortón, en su escrito sobre la obra de Oller para *La Tribuna*, logra una descripción concisa y acertada ante su producción. El periodista escribe, “La personalidad artística de Oller requiere detenido estudio. No es un pintor como Fortuny, Sala y otros que tienen genialidad propia; no cultiva tampoco exclusivamente ningún género, no obedece por ciega disciplina los preceptos de una escuela pictórica determinada. Es un pintor ecléctico que va recogiendo al azar, en el ascenso de cada escuela lo que éstas pueden ofrecer de bello y útil; por esto al penetrar en su estudio y al visitar su exposición, el espectador se maravilla de cómo aquellas obras heterogéneas, tan distintas entre sí, hállese firmadas por el mismo autor, y cómo el pincel, que mojado con los copos de espuma, trazó sacudiéndose el azar sobre el lienzo aquel país nevado, prodigio de difícil coloración, es el mismo pincel que dio relieve a las figuras en miniatura ...que pueblan los alrededores del santuario de Lourdes. Este fenómeno, si realmente lo es, se explica por una razón muy sencilla: Oller es un trabajador de su arte; en una lucha por la existencia precisa transigir con la imperiosa ley de la necesidad.”⁶²⁹ Esto nos ilumina sobre la situación de Oller en España, y la de gran parte de su vida. En su deseo de poder vivir de la pintura, Oller desarrolló una magistral capacidad de manejar virtuosamente distintos estilos y navegar con aparente facilidad, prácticamente, todos los géneros pictóricos. La variedad de obras y la diversidad de estilos es un testamento a su talento, su sagaz observación y conocimiento de las modas y deseos del público. Aunque bien

⁶²⁹ Citado en VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p.137

puede significar un reto para el historiador del arte, ante el instinto de identificar el estilo de un artista y la identificación de obras de su autoría. Al enfrentarnos ante la obra de Oller y las piezas que puedan resurgir en el mercado en la actualidad, debemos siempre tener presente su proeza como pintor, los contextos sociales y geográficos por los que navegó en su vida, y los temas que conocemos que trabajó. Ya en 1883, Cortón señala el eclecticismo estilístico como algo representativo de su producción y comenta del asombro que podía provocar el contemplar piezas completamente distintas sabiendo que salen de un mismo pintor. Con esto presente, y el contexto artístico que rodeó a Oller durante estos años en España, nos enfrentamos a las siguientes pinturas: *Un jíbaro* (Fig. 163) y *Una jíbara* (Fig. 164), ambas fechadas c.1880-1883, y una pequeña tabla aparecida en el mercado de subastas en Madrid en 2018, a la que titularon *Jíbara* y dataron c. 1883 en la Casa de Subastas Durán.

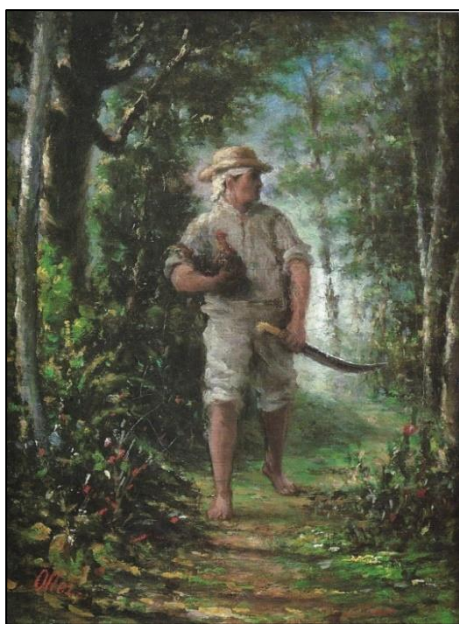


Fig. 163 F. Oller.
Un jíbaro, c.1880-83.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada, San Juan.



Fig. 164 F. Oller.
Una jíbara, c.1880-83.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada, San Juan.

Un jíbaro y *Una jíbara* son dos pequeños lienzos identificados por Delgado Mercado como obras por Oller en su libro publicado en 1983. En este solo identifica a *Una*

jíbara como parte de la exhibición de 1883.⁶³⁰ Sin embargo, considerando el artículo de *La Correspondencia* citado anteriormente, donde se menciona la exhibición de “dos cuadros de Puerto Rico: en uno, un guajiro con su machete y su gallo, atraviesa un pequeño bosque; el otro, la guajirita, entregada a las faenas domesticas cerca de su rancho.”; ⁶³¹ es posible que éstas fueran las piezas expuestas juntas. No se conoce de otro conjunto similar en la obra de Oller. Antes de continuar cabe mencionar que la historiadora del arte Haydee Venegas mostró reservas ante la adjudicación de estas pinturas al pincel de Oller, haciendo referencia a que el estilo no concordaba con el trabajo de Oller.⁶³²⁶³³ Sin embargo, tomando en cuenta el eclecticismo de la producción del pintor, la mención de piezas similares a estas en *La Correspondencia*, el magistral uso de la pintura y su sensibilidad impresionista, y la consistencia de la firma del pintor, ‘Oller’ en rojo, con las de varias piezas del período 1873-1883 (como en *La recolecta*, por ejemplo); estamos de acuerdo con la adjudicación por parte de Delgado Mercado.

Estas pinturas en sí son una mezcla de los intereses que procesaba Oller en los primeros años de la década de 1880. Bien, podrían considerarse el resultado de las influencias que marcarían el resto de su carrera. En *Un jíbaro*, encontramos un hombre descalzo, atravesando un frondoso camino. Lleva ropa blanca y un sombrero de paja, típico atuendo del campesino puertorriqueño; las mangas de la camisa y el ruedo del pantalón están enrollados. Variaciones de esta vestimenta se pueden apreciar en algunas figuras masculinas en *El velorio*. Lleva en su derecha un gallo, apretado al torso, y en la otra, un machete. Una figura que los detalles se asemeja al jíbaro de Paret. Oller lo localiza en el centro de la composición, su cuerpo

⁶³⁰ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 287

⁶³¹ *La Correspondencia de España*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883, p. 2

⁶³² Según se desprende de los comentarios de nuestra entrevista con Venegas en el otoño de 2011 en San Juan, P.R., para la investigación de nuestra tesina de licenciatura. Las reservas de Venegas surgieron de nuevo en nuestra entrevista con el coleccionista Dr. Cesar Reyes, 16 de abril de 2019.

⁶³³ Al preguntarle sobre estas pinturas a la escritora Marimar Benítez, nos comunicó que no compartía las reservas de Venegas y al considerar cuán eclético se mostraba el estilo de Oller para su segunda estadía en Madrid considera que si pueden ser de su producción.

de frente al espectador y su cara de perfil, su cabeza se ha girado hacia izquierda como si hubiera escuchado algo. La técnica y estilo están arraigados en el impresionismo. La escena está bañada en colores y en la luz que entra desde el fondo, el área escampada del camino, y la que filtra por las ramas y cae ante el hombre. El paisaje está compuesto de manchas, los árboles y arbustos con poco detalle y definición. Esto se puede apreciar con facilidad en las flores rojas de los arbustos en el primer plano. A la figura del hombre se le ha dado el mismo tratamiento. Su cuerpo y ropa están compuestos de rápidas pinceladas, el modelado recayendo en los pliegues y arrugas de la vestimenta, aportando mayor peso a la figura. Su cara tiene pocas distinciones. Las facciones de la misma son tan difusas como los elementos que conforman el paisaje que lo rodea.

No estamos ante un retrato, estamos ante un tipo del jíbaro puertorriqueño. Uno revestido con cierta idealización y un velo bucólico. Este jíbaro blanco, fuerte, y de caminar seguro y confiado, tiene poco que ver con los jíbaros que conforman el baquiné que ocupará a Oller en unos diez años. El paisaje no posee distintivo que lo identifique como el trópico caribeño. En cuestión de técnica y estilo, tiene un interesante parecido a *La recolectora de heno de 1884* (Fig. 165) por Camille Pissarro. Aquí



Fig. 165 C. Pissarro.
La recolectora de heno, 1884.
Óleo sobre lienzo.

encontramos a una mujer en un campo luminoso, en un momento de tranquilidad tras haber terminado la faena. Gira su cabeza para mirar al niño que camina hacia ella, desde el lado derecho de la composición. La aplicación rápida de la pincelada, llena de pigmento, crea la misma sensación de frondosidad y abundancia natural. Comparten también el desinterés en el individuo, la cara de la mujer que domina la composición de Pissarro está de perfil y no hay

definición en sus facciones. *Un jíbaro* es lo que conocemos por Oller que se acerque más, estilísticamente, a las pinturas de Pissarro enfocadas en la figura del campesino. Como ya mencionamos, Oller partió de Francia en momentos en que este se convertía en un tema de preferencia para Pissarro.

Una jíbara (Fig.164) comparte muchas de las características de su pareja. Una mujer blanca es representada hacia el centro de la composición, parece haber terminado de alimentar a sus gallinas. Unas seis aves merodean a sus pies comiendo, se avista un zapato rojo al borde de su larga falda. La mujer lleva un sencillo vestido blanco con un pañuelo blanco con líneas rojas y azules en los bordes, que cae elegantemente sobre sus hombros hasta cubrir la porción superior del vestido. Nos recuerda a la moda de algunas de las figuras femeninas trabajadas por Cazabon. En la mano derecha sostiene el contenedor de comida vacío, mientras dobla hacia sí su otro brazo, en el que descansa un pollito. Su cara se gira hacia la criatura en un gesto de ternura. Lleva un cabello corto o atado hacía atrás, una flor roja adorna su peinado, y un collar oscuro cuelga de su cuello. Su atuendo es una versión más elegante de la vestimenta de la madre en *El velorio*. Lo que se puede apreciar de sus facciones es poco, lo suficiente para reconocer una cara idealizada. A la figura le ha dado el mismo tratamiento que al jíbaro. Mientras tanto el paisaje, aunque trabajado en el mismo estilo que en la otra pieza, permite que identifiquemos la geografía como una tropical. Justo detrás de la figura, a la izquierda se avista una planta de plátano macho y un bohío. Hacia el fondo, a la derecha, en lo que aparenta ser la curva ascendente de un cerro, delgadas palmas adornan el paraje. Es una escena colorida y bucólica, donde se hace evidente la idealización de la temática campesina.

Si bien se podría vincular la técnica con la herencia impresionista de Oller, cómo representa a las figuras dentro de la composición hace eco del costumbrismo español. En especial, hacen eco de las ilustraciones de colecciones como *Los españoles pintados por sí mismos*, ya mencionada, o *Escenas andaluzas* de Serafín Estebáñez Calderón de 1842. Las pinturas de campesinos por Pissarro, aquéllas de las décadas de 1880 y 1890, puede que le

aporte anonimato al difuminar las características individuales de cada figura pero no se convierten en tipos sociales, a la manera que el costumbrismo las definía. La manera en la que Pissarro las coloca en la composición, usualmente enfocadas en alguna tarea, las integra al



Fig. 166 “El Cazador”
En *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid. Ignacio Boix. 1843. 1.ª ed. Tomo I.



Fig. 167 “El Ama de llaves”
En *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid. Ignacio Boix. 1843. 1.ª ed.

paisaje y a la comunidad a la que pertenecen, en pinturas con varias figuras. Las figuras ilustradas en estas colecciones costumbristas se solían representar aisladas, o rodeadas de pocos detalles de su entorno usual, por esto de llamar la atención a las características y gestos que identificaban al tipo social representado. Los jíbaros de Oller, a pesar de estar representados en una escena exterior, poseen un marcado interés en la representación de sus gestos y características.

Igualmente se perciben aislados del paisaje al ser colocados en el centro y no concederle mayor interacción con lo que los rodea. Oller parece tomar prestado de ilustraciones parecidas a *El cazador* (Fig. 166) y *Ama de llaves* (Fig.167), donde se presentan a estos personajes de una manera generalizada y documental con los elementos y las tipologías que los caracterizan. Así como el cazador se identifica por su vestimenta, escopeta y sabueso, el jíbaro es definido por su vestimenta, machete y el gallo. El gallo se convierte en tan símbolo del campo puertorriqueño como el jíbaro mismo, por los vínculos trazados en la literatura decimonónica como ya hemos discutido. El ama de llaves con su severo y sobrio ademán, las llaves a la cintura, es representada leyendo o revisando una lista de diligencias que ordenaría a cumplir. La

jíbara, sin embargo, a pesar de ser identificada por su vestimenta, gallinas, y bohío; no se escapa del romanticismo que la engalana y evita que su representación se asemeje a el ama de llave.

El romanticismo que permite la idealización de los jíbaros de Oller nos lleva a vincularlos con la pintura costumbrista del momento. No se asemejan en nada en cuestión de estilo, pero sí en la atmósfera que rodea e influencia la lectura de las figuras. *Maja sevillana* (c.1850, Museo Carmen Thyssen, Málaga) por Manuel Cabral Aguado Bejarano (1827-1891) es un excelente ejemplo de una pieza temprana del costumbrismo sevillano. Los gestos, pose y composición de su pintura *Maja sevillana* (c. 1850, Museo Carmen Thyssen, Málaga) se pueden vincular con las ilustraciones costumbristas. Al pintarla al óleo se permite trabajar con mayor delicadeza la elegante y hermosa figura de la joven y sus adornos, deleitando la mirada con color y suaves texturas. Igual que los jíbaros de Oller, Aguado Bejarano ha colocado a la figura en el exterior con una vista de Sevilla y su distintiva Giralda al fondo. Así logra relacionar al prototipo a una geografía específica, con un paisaje que le sirve de escenografía. Igualmente, la *Maja sevillana* fue concebida como parte de una pareja de pinturas, con el *Majo sevillano* (c. 1850, Museo Carmen Thyssen, Málaga)⁶³⁴. Ambos se presentan como los prototipos de estos personajes, de la misma manera que Oller representa a los jíbaros de Puerto Rico.

Romero Barros utiliza el mismo método en su *Maja* (c. 1865-1870, Museo de Bellas Artes de Córdoba). *Mora en su jardín* (1878, Museo de Bellas Artes de Córdoba) es una interesante obra costumbrista, por su interés orientalista. Romero Barros nos presenta con una vista de un jardín privado con una mujer ataviada en exótica vestimenta en negro, azul y dorado. Lleva un turbante verde con decoración dorada. El pintor se ha esmerado en la representación de los detalles, cada planta del jardín y en la arquitectura de fondo. La mujer es mostrada sentada en el borde de piedra de la verja que contiene su jardín, mientras se apoya sobre las rejas y pone su codo sobre un tiesto. Su actitud es contemplativa y ensimismada, distante pero

⁶³⁴ VALDIVIESO. E. “Majo sevillano”, Museo Carmen Thyssen, Málaga. Web. (Consultado: 12 /04/ 2019)

a la vez parte intrínseca de la escena y su atmósfera. La actitud de la figura y la belleza de su representación le aportan un romanticismo inherente a la pieza. Lo mismo se puede decir de *Una jíbara*, en su gesto de ternura por los animales que cuida. Oller pudo tener en mente piezas como las de Aguado Bejarano y Romero Barros para la realización de sus jíbaros en España, posiblemente escogiendo su sujeto caribeño para apelar a clientes interesados en lo exótico.

Es posible que la reserva de Venegas a la adjudicación de autoría de estas piezas radique en su cualidad costumbrista y decorativa. Son piezas alejadas del realismo que ha llegado a definir la pintura figurativa de Oller en su historiografía, siendo *El velorio* su mayor ejemplo. Los jíbaros en estas pequeñas pinturas creadas en España se alejan de la crudeza, naturalismo, y crítica con los que Oller trabaja su imagen en su obra maestra. No son los jíbaros de la literatura puertorriqueña decimonónica, donde su imagen es utilizada tanto para criticar las carencias sociales como para ejemplificar las diferencias culturales, sociales, y étnicas que separan al puertorriqueño del español. O sea, una cultura distinta e independiente de la metrópolis, una imagen incómoda para partidarios de la relación colonial con España y hacendados adinerados.⁶³⁵ *Un jíbaro* y *Una jíbara* son versiones idealizadas y alejadas de la verdad que los conjura, tipos cómodos y bonitos, con los elementos suficientes para hacer de sus diferencias algo atractivo para un comprador en la metrópolis. Hay alrededor de estas pinturas una laguna documental, que no nos permita conocer si estas piezas fueron una comisión, una expresión personal de su nostalgia por la isla que no veía hace años, o una prueba de Oller para acercarse al género costumbrista y a la vez demostrar su técnica impresionista, o unas piezas creadas para probar las aguas de un mercado específico. Sea cual fuere la razón para su producción, iluminan los mundos que Oller navegaba. Una técnica enraizada en la vanguardia francesa, una temática afiliada a la cultura visual española, y sujetos caribeños. El costumbrismo español y sus variaciones regionales pudieron obligar o inspirar a Oller a posar su mirada con mayor detenimiento sobre la población de su isla desde la distancia.

⁶³⁵ MIRZOEFF, N. *The Right to Look*, Duke University Press, Durnham & Londres, 2011, p. 195

Lo que nos trae a la tercera pieza en discusión, una tabla subastada en España en 2018 y comprada en la postventa por un coleccionista puertorriqueño, quien nos permitió visitar la obra en su hogar.⁶³⁶ Conocida como *Jíbara* (Fig. 168), título con el cual fue bautizada por la casa de subastas, muestra a una mujer negra sentada con sus brazos descansando sobre su falda con la compasión cortando justo donde empiezan sus muñecas. Es un retrato informal, la tabla no fue preparada antes de la aplicación del óleo y la esquina inferior derecha fue dejada al descubierto. La firma ‘f.Oller’ en estilo y forma está en consonancia con los ejemplos que tenemos de la década de 1880 y 1890. Al salir en subasta la pieza fue fechada circa 1883. No se presentó información adicional de la pieza en el catálogo o al comprador, la familia que presentó la pintura para subasta no quiso hacer público su nombre y solo comentaron que la pintura llevaba con ellos “toda la vida.”⁶³⁷ Se desconoce cómo, cuándo, y dónde la adquirieron. Al igual que se desconoce la identidad u origen de la retratada. Tras su restauración se desveló que la madera sobre la que está pintada es caoba, de procedencia americana.⁶³⁸ La pincelada es rápida y los colores son intensos, la representación de la figura se ha trabajado con naturalismo, con la mayor cantidad de atención destinada a su cara. Su terminado no es tan pulido como las figuras de *El velorio*, sin embargo, el acercamiento a la figura es muy parecido en su naturalismo. Tomando en consideración estos datos, el estilo y el sujeto, consideramos que la adjudicación de autoría es certera⁶³⁹ y la fechamos como una obra producto de la década de 1880. Bien pudo haber sido realizada en una tabla que el pintor trajo consigo desde Puerto Rico, o que un contacto le procuró desde la isla, o pudo haber sido realizada después de su regreso en 1883 y luego transportada a España por algún comprador.

⁶³⁶ El Dr. César Reyes compró la pieza a principios de 2019 y la llevó al laboratorio de conservación y restauración del Museo de Arte de Ponce, donde se llevó a cabo una limpieza de la superficie de la pintura. En nuestra entrevista con el Dr. Reyes, el 15 de abril de 2019, compartió con nosotros la información provista por la Casa de Subastas Durán, Madrid, y por los análisis del laboratorio de dicho museo. San Juan, P.R.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid.

⁶³⁹ Según desprende de nuestra entrevista con el Dr. Reyes, el personal del laboratorio de restauración del Museo de Arte de Ponce tampoco indico reservas sobre la adjudicación al pincel de Oller, partiendo del estudio de los materiales. San Juan, P.R., 15 de abril de 2019.

La joven mujer representada viste un traje blanco con un diseño en rojo, la parte superior del vestido es un delicado tul, o una tela similar, que se ciñe al cuello con una cinta azul, de la cual cuelga un pendiente o broche dorado. Lleva aretes dorados y pequeñas amapolas rojas adornan su cabello. Las flores en su cabello son el único aspecto que comparte con la representación de la jíbara que acabamos de analizar. Posiblemente la decisión por parte de la casa de subastas de titular este retrato como *Jíbara* proviene del origen puertorriqueño de su autor. *Retrato de una mujer* podría ser mejor opción para identificarla, ya que el término jíbara la vincula automáticamente al



Fig. 168 F. Oller
Jíbara o Retrato de mujer, c. 1880-90.
Óleo sobre madera.
Colección Dr. César Reyes, San Juan, P.R.
Fotografía por Tamara Díaz Calcaño.

campesinado pobre de la isla. Las pequeñas amapolas podrían funcionar aquí como un detalle para identificarla como caribeña. Sin embargo, su vestimenta y accesorios la alejan de la imagen de una jíbara. Su traje es sencillo y cómodo, definitivamente más casual que lo que una mujer más adinerada utilizaría para un retrato formal pero más fino de lo que utilizaría una campesina.⁶⁴⁰ Su peinado no es muy elaborado, pero con el conjunto que viste le aporta un toque europeo. No será una mujer adinerada, pero es una mujer de clase trabajadora de la ciudad. Viviendo en la ciudad tendría mayores oportunidades para la adquisición de ropa y

⁶⁴⁰ Queremos extender nuestro agradecimiento al historiador Dr. Jonathan Square, de la Universidad de Harvard, por su ayuda en el estudio de la vestimenta en esta pintura ante las dificultades que encontramos en fecharla a través del estilo de su vestido. Consultamos al Dr. Square a través de correo electrónico para este ejercicio, pues se especializa en el estudio de la moda y vestimenta de la diáspora africana y su descendencia en Norteamérica. Abril 2019.

accesorios como los que lleva. Su semblanza es casual y relajada, algo contenta. Su cara está girada hacia el espectador, inclinada hacia la izquierda, pero sus ojos se nos escapan. Mira hacia la izquierda, distraída, al parecer algo cansada de posar. Es una obra que contrasta fuertemente con las representaciones que hemos discutido de mujeres negras por Oller. Esta pintura resalta como un tierno retrato de un individuo. Sus presentaciones hasta el momento se enfocaban en la pobre condición social que afectaba a gran parte de estas mujeres en Puerto Rico. Las vimos en sus bocetos para *Un boca abajo* y en *La recompensa de la nodriza*, como esclavas víctimas de sus circunstancias y de los abusos de los hacendados. La otra representación que encontramos es como pobres mujeres trabajadoras, como se puede apreciar en el dibujo conocido como *Lavandera II* (Fig. 169). Estos son estudios a lápiz, al natural, de una mujer negra lavando ropa. Se mueven en el campo del realismo y lo documental, sin interés en idealizar la figura de la lavandera, como se podría percibir en las obras de Brunias. Desconocemos si realizó una pieza basada en estos estudios, o si incorporó a la figura en alguna composición.

Este *Retrato de mujer* por Oller se puede colocar en el mismo plano que *Vieja negra francesa en traje de gala* por Cazabon. Ambos son retratos muy humanos, imbuidos por la personalidad y estilo propio de las caribeñas negras representadas. Desconocemos sus identidades, pero es obvia la diferencia entre sus representaciones y las demás realizadas por los pintores. No son tipos sociales, figuras anónimas idealizadas, o símbolos o imágenes de una clase marginada definida por sus circunstancias. Son pinturas importantes en la historiografía del arte del Caribe, al visualizar de manera íntima a figuras social e históricamente marginadas, sin hacerlas prototipos costumbristas o símbolos abolicionistas, sino representándolas como individuos. La pintura por Oller es especialmente importante en lo que al Caribe hispano se refiere. Como ya hemos visto, la representación de la población negra en el Caribe angloparlante es relativamente común desde el siglo XVIII. De Bridgens, a Brunias, a Belisario en Jamaica, a Cazabon en Trinidad; en el Caribe angloparlante se puede identificar una práctica

o interés en la visualización de la población de color, en gran parte de mano de los artistas extranjeros. Sin embargo, en el Caribe hispano no encontramos lo mismo con tal frecuencia.



Fig. 169 F. Oller
Lavandera II, s/f.
Lápiz sobre papel
Colección Antonio A. Valcárcel
Cervera, San Juan, P.R.

En el siglo XVIII, ni España ni los gobiernos locales mostraron interés en visualizar a la población mixta en las islas como se hizo a través de las pinturas de castas en el Virreinato de Nueva España y con pinturas similares en Perú. Posiblemente por la escasez de recursos, artistas, y posibilidades económicas en las islas caribeñas en comparación a los territorios continentales. Se puede empezar a avistar la presencia negra en álbumes cubanos como *La Isla de Cuba Pintoresca* de 1839, por francés Federico Miahle (Francés, 1810-1881) y *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba* de 1857, por Justo G. Cantero e ilustrado por Eduardo Laplante (Francés, 1818- c.1860). En estas vistas de pueblos, costas, e ingenios azucareros, sin embargo, la figura del negro está completamente subyugada al paisaje o al ingenio en el que trabaja. No será hasta la llegada de Landaluze a Cuba cuando veremos una mayor representación de la diversa población cubana. El sería lo más cercano a una contraparte artística de Oller en Cuba, en relación a la representación de la sociedad caribeña hispana, pero el lenguaje bajo el cual opera Landaluze es completamente costumbrista.

Víctor Patricio de Landaluze nació en Bilbao, España, en 1830. Proveniente de una familia acomodada, cursó estudios de dibujo y pintura en la Academia de San Fernando en

Madrid en 1847 a 1848.⁶⁴¹ Se entiende que pasó un período en París poco después, estudiando litografía, pero en diciembre de 1849 ya se encontraba arribando a Cuba con unos 19 años.⁶⁴² Se tiene constancia de su colaboración como periodista e ilustrador en periódicos cubanos como *El Honor: periódico militar del Ejército de Cuba* y *El Mensajero* en 1851, cuando tenía 21 años. Su labor artística se concentró en la pintura y el dibujo, destacando como retratista tradicional y de tipos populares, aunque también se reconoce como caricaturista y grabador. Uno de sus primeros trabajos reconocidos fue su colaboración con José Robles en la ilustración de los textos costumbristas para la colección *Los cubanos pintados por sí mismos* en 1852. Era una elaborada publicación sobre la configuración de los tipos sociales cubanos, mostrando sus vestimentas, poses, trabajos, etc. La década de los cincuenta fue muy importante para Landaluze: en 1855 se alista como militar en Cuba, se oficializa como socio de la sección de Bellas Artes del Liceo de La Habana en 1856 y en 1857 empieza su colaboración con el periódico de caricaturas *La Charanga*⁶⁴³, publicación que ayudó a fundar⁶⁴⁴. Al año siguiente viaja a México con Juan Martínez Villegas, el director de *La Charanga*, y vuelve con la serie de tipos de este país.

En 1868, es designado Comandante y Primer Jefe del Batallón de Voluntarios de Guanabacoa, donde se establece oficialmente. Cumple el puesto de Regidor del Ayuntamiento de la villa de Guanabacoa de 1872 a 1875. En 1881 se casa con Rita María Planas y Arredondo, cubana de familia criolla. Es mismo año se publica *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*, con sus ilustraciones. Muere a los 59 años, el 7 de junio de 1889, de tuberculosis crónica.

⁶⁴¹ PALIZA, M. & LAGUNA, M. E. "El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889). Figura cumbre de la pintura costumbrista cubana", *R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, # 59, Eusko Ikaskuntza, Donostia, Julio-Diciembre 2014, p. 355

⁶⁴² Ibid., pp. 357 - 358

⁶⁴³ OTERO, C.: "La obra de Víctor Patricio Landaluze en las artes visuales cubanas", *Arte y Cultura*, Universidad de La Habana, La Habana, 2010, p. 2. Web. (Consultado el 3/9/2018)

⁶⁴⁴ PALIZA, M. & LAGUNA, M. E. "El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889). Figura cumbre de la pintura costumbrista cubana", *R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, # 59, Eusko Ikaskuntza, Donostia, Julio-Diciembre 2014, p. 360

Landaluze era un reacio anti-independentista de valores muy tradicionales, como lo demostró en el desempeño de sus cargos y como se pone de manifiesto en la alta estima que logró en el ejército y gobierno colonial español. Su posición hacia la esclavitud no queda totalmente clara, algunas publicaciones lo describen como anti-abolicionista y otras simplemente no lo mencionan. La Cuba en la que se establece este pintor bilbaíno estaba en medio de un proceso de transformación social. Se encontraba en un *boom* económico desde principios de siglo, con la exportación de azúcar y café a España, al resto de las colonias y con una creciente clientela en Estados Unidos. Había una progresiva conciencia nacional entre los criollos, en la expresión cultural y en la organización de movimientos independentistas. El debate por la abolición de la esclavitud era una constante en los periódicos y entre los políticos en las colonias caribeñas españolas, por su crucial dependencia en la labor esclava en los ingenios y plantaciones. No será hasta 1886, cuando se logre la abolición de esclavitud en la isla. Un panorama social y cultural muy parecido al de Puerto Rico, aunque a mayor escala. Las representaciones de figuras negras en la obra de Landaluze son ambivalentes, moviéndose entre la burla, la caricatura, el tipo, y la mera documentación.

Los escritores españoles y criollos que trabajaban en la isla eran muy conscientes de la evolución social que les rodeaba. Muchos desarrollaron su interés en libros y ensayos costumbristas, escribiendo sobre escenas cotidianas, costumbres y personajes sociales, modos de vida y el temperamento general de la sociedad en cuestión. El costumbrismo cubano como manifestación literaria se hace eco de la que se desarrollaba en Puerto Rico, pues promovía a los escritores enfatizar las costumbres cubanas aceptadas, como parte del proyecto nacional de los distintos movimientos políticos⁶⁴⁵. Se debe tener en cuenta que desde finales del siglo pasado se estaba desarrollando un fuerte concepto de la nacionalidad cubana que junto con las de manifestaciones ideológicas, religiosas, artísticas y político-económicas la distinguía de su

⁶⁴⁵ OCASIO, R. *Afro-Cuban Costumbrismo*, University of Florida Press, Gainesville, 2012, p. 13

estatus como colonia española. En estas obras costumbristas aparecían y se repetían varios estereotipos femeninos, como la mulata de rumbo, la mulata fina, la curandera, la lavandera, etc. Las descripciones de la vida en las plantaciones e ingenios de la población de color eran censuradas y romantizadas, no se entraba en detalles sobre las experiencias de los esclavos. Todas ellas aportaban luz a las características de las gentes en los contextos urbanos y rurales, pero también ilustraban los prejuicios detrás de su concepción como personajes. A diferencia de Puerto Rico, en Cuba se desarrolla una cultura visual costumbrista gracias a una presencia mayor de obra litográfica, no solo en las marquillas cigarreras para el adorno de las portadas de las cajas de cigarros (de las cuales había en Puerto Rico), sino también en la publicación de álbumes como los mencionados anteriormente.

Sobre la obra de Landaluze solo trabajaremos aquí sus presentaciones de mujeres de color, pues es algo que comparte con Cazabon y Oller. Ocasio identifica tres personajes principalmente asignados a las mujeres de color en la literatura costumbrista: la mulata sensual, la vendedora de la calle, y la curandera; los dos últimos se asignaban con mayor frecuencia a mujeres mayores⁶⁴⁶. A la mulata se le dividió en dos categorías, la mulata fina y la mulata de rumbo. La mulata fina, frecuente en las marquillas, era una mujer que se vestía igual e intentaba hablar y moverse como las mujeres blancas, pero fracasaba al intentar ser algo que no era. Ocasio las describe como un posible método de borrar los trazos de la imagen negra, o una forma para los artistas blancos de resaltar o criticar la sexualidad mezclada y las preocupaciones nacionales. La sensualidad de la mulata era un tema de discusión, como demuestran obras como la del español Antonio de las Barras y Prado, *Memorias de La Habana a mediados de siglo XIX*:

⁶⁴⁶ Ibid., p. 101

Las mujeres mulatas son en La Habana un tipo especial, pues son encantadoras en conversación y movimientos, y disfrutan del favor de muchos europeos a los que prefieren por razones económicas⁶⁴⁷.

En general son indolentes y solo piensan en colocarse en un lugar donde puedan disfrutar de diversiones y lujos. Usualmente son derrochadoras y vanidosas. Su gusto por el baile llega al frenesí, prefiriéndolo sobre cualquier otra forma de entretenimiento.⁶⁴⁸

Era el estereotipo usual en estos relatos: viejos hombres españoles, de poco atractivo pero adinerados, que se hacían con jóvenes y hermosas mulatas para entrar en una relación doméstica y sexual. Aquí entra el personaje de la mulata de rumbo, pero con un cambio. Imagen de hipersexualidad negra, este tipo de mujer, consciente de su atractivo, se encargaba de mantener relaciones con ricos hombres blancos para asegurarse lujos y mejores condiciones de vida. Es representada de manera negativa, ambiciosa, engreída, vanidosa. En uno de los ensayos de Francisco de Paula Gelabert, *La mulata de rumbo*, se ilustra la promiscuidad, ambición y egoísmo de Leocadia quien utiliza y cambia de amantes a su entera conveniencia. Se resalta su oportunismo en sus relaciones con hombres, su avaricia al exigirle dinero a sus amantes (viejos y jóvenes), su voluble temperamento, dado al hedonismo e incapaz de sufrir por mucho tiempo. Usualmente estas mujeres nunca eran tomadas por esposas, eran mantenidas como amantes o madres de hijos ilegítimos.

Durante el tiempo que trabajó para las publicaciones de *Juan Palomo* e ilustrando ensayos, Landaluze desarrolló un estilo distintivo en la representación de ciertos personajes, destacando sobre todo en el apartado de la caricaturización de los criollos. La mulata era un tema recurrente. También colaboró con distintas fábricas de tabaco en la elaboración de marquillas, como *Vida y Muerte de la Mulata*, que ilustra el destino de una prostituta de color.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 100

⁶⁴⁸ Ibid., p. 101

En su ensayo sobre la influencia de Landaluze sobre el arte cubano, la Dra. Concepción Otero comenta que, para ella, la criolla lleva el calificativo de leche de botija; la mulata: café con leche cargado; mientras que a la negra la relaciona con el café de bodega.⁶⁴⁹ De nuevo nos encontramos con el mismo tipo símil que pone en evidencia las nociones consumistas hacia los cuerpos femeninos, dejando entrever los mecanismos sexistas y racistas bajo los cuales el orden colonial se establecía. Son una expresión de control y parte de la cosificación que facilitan estas imágenes. Si bien en la obra de Oller no encontramos la sexualización de la mujer negra o mulata, lo más cercano siendo su *Venus de Borinquén*, sus dibujos y *Un boca-abajo* las define como símbolos sufridos para el movimiento abolicionista.

Veinte de las imágenes de tipos más importantes producidas por Landaluze se encuentran en *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, editada y publicada en Cuba en 1881. Un trabajo muy parecido a *Los cubanos retratados por sí mismos*, en el se vuelve a acentuar una serie de figuras femeninas habituales tanto en la literatura como en la gráfica. Aquí podemos ver tres de ellos, *La mulata de rumbo* (Fig. 170), *La curandera* (Fig. 171) y *La partera* (Fig. 172).



Figura 170. V. P. Landaluze.
Mulata de rumbo

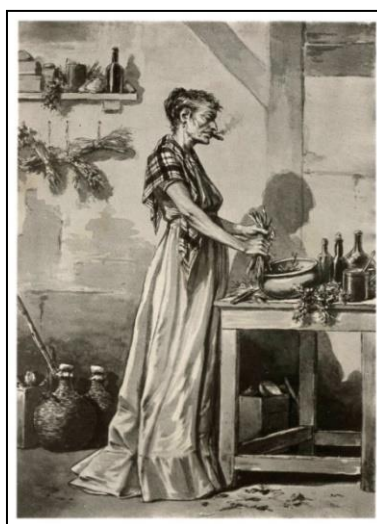


Figura 171. V. P. Landaluze.
La curandera

⁶⁴⁹ OTERO, C.: “La obra de Víctor Patricio Landaluze en las artes visuales cubanas”, Arte y Cultura, Universidad de La Habana, La Habana, 2010, p. 2. Web. (Consultado el 3/9/2018)



Figura 172. V. P. Landaluze..
La partera



Figura 173 V. P. Landaluze..
Dama a caballo.

En la *Mulata de rumbo* muestra a una mujer, a una mulata, elegantemente vestida, muy guapa y arreglada, con una mirada confiada y expectativa. Se muestra contenta y orgullosa. Por su parte, a las mujeres negras, como ya hemos mencionado, usualmente se las representa trabajando. *La curandera* (Fig. 171) es uno de los personajes más comunes. Aquí se la muestra delgada y trabajando mientras fuma. *La partera* (Fig. 172) representa una escena doméstica, donde en primer plano se aprecia a una joven de tez oscura limpiando y envolviendo a un recién nacido. Al fondo se puede ver a una sirvienta atendiendo a la mujer blanca en la cama. No podía faltar ella entre los tipos, pues la mayoría de las parteras en La Habana eran mujeres libres de color⁶⁵⁰. Incluyo una de sus pinturas de tipos que no era parte de la serie de veinte para comparar. *Dama a caballo* (Fig. 173) presenta a una criolla blanca cabalgando, en el campo, donde al fondo se avista una casa en las montañas. Viste un largo traje azul y un parasol rojo. Va acompañada por un caballero, quien la sigue. Este es el tipo de actividad reservada para las clases altas y que difícilmente se podría dar en el resto de los tipos.

⁶⁵⁰ OCASIO, R. *Afro-Cuban Costumbrismo*, University of Florida Press, Gainesville, 2012, p. 92

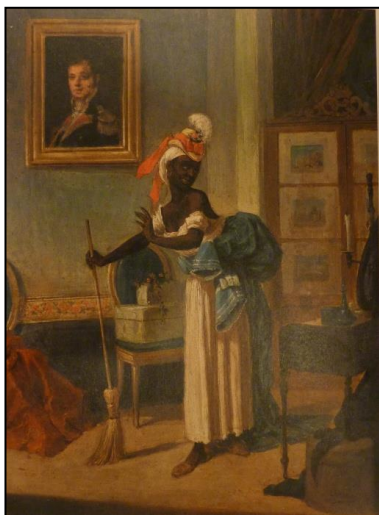


Figura 174. V. P. Landaluze. *Mientras no están*.



Figura 175. V. P. Landaluze. *Damas en la ventana*

Museo Nacional de Bellas Artes, Habana

V. P. Landaluze también ilustraba a estos personajes de formas burlonas. En *Mientras no están* (Fig. 174), muestra a una sirvienta negra interrumpiendo su trabajo de limpieza en una elegante habitación. Se ha puesto un sombrero de plumas sobre su pañuelo blanco y ha envuelto su cintura en una gran tela azul, y con una escoba en la mano derecha posa a manera de una modelo delante de un espejo. Aprovechando la falta de vigilancia, se viste en imitación de la clase a la nunca pertenecerá, pero de la que desea ser parte. Nos recuerda a la pintura de Cazabon, *Mujer criolla con parasol*, donde el disfraz no le queda nada bien a la modelo. Pero aquí no hay intento de disfrazar nada, solo de exponer de una manera coqueta y liviana ciertas nociones sociales. Ocasio comenta en su estudio sobre el costumbrismo literario, que era común encontrar historias de personajes negros y mulatos mostrándose envidiosos de la clase criolla, o de la mujer negra envidiando a la mulata de rumbo. Pero sus intentos por llegar a pertenecer a la clase alta blanca muy pocas veces resultaban. El rico europeo nunca se casaría con su amante negra o mulata, y si sacaban algo de su relación es el hijo ilegítimo fruto de ella.



Figura 176. V. P. Landaluze.
La mañana siguiente.

Otra imagen curiosa de Landaluze es *Damas en la ventana* (Fig. 175), donde dos mulatas muy bien vestidas y arregladas se asoman por la ventana. Les acompaña una mujer negra al fondo, que por su pañuelo blanco podría ser una sirvienta. Las tres se muestran contentas, posiblemente disfrutando de alguna actividad o escena cotidiana. Ambas obras, tanto la anterior como ésta, fueron diseñadas para el disfrute de un público blanco. Es más, en la figura 175, las mujeres, las mulatas, están “literalmente” en vitrina, en un expositor.

En el colmado de *La mañana siguiente* (Fig. 176), una mulata se vuelve coquetamente hacia el joven empleado o dueño del negocio. El título no deja mucho que suponer, ni las miradas conspiradoras de los dos jóvenes. Él es seducido por ella como los personajes masculinos de las novelas y el público de estas imágenes. La figura de la mulata coqueteando se convirtió en una imagen representativa de la sociedad cubana, tanto en el exterior como para los mismos cubanos. Sus personajes, la mulata de rumbo, ya inspiraba guarachas en la década de 1880 como:

*La mulata es como el pan;
se debe comer caliente,
que en dejándola enfriar
ni el diablo le mete el diente.*⁶⁵¹

De nuevo la noción de consumo, posesión, pues no se puede despojar de su fuerte connotación sexual. La figura de la mulata es reclamada por los movimientos independentistas y se vinculó a la imagen nacional, así como el jíbaro en Puerto Rico. Aunque este o la jíbara

⁶⁵¹ CARPENTIER, A. *El músico que llevo dentro: La música de Cuba. Obras completas de Alejo Carpentier*, Vol. 12, Siglo XXI Editores, México D.F., 1987, p. 396

no serían revestidos con un velo de hipersexualidad por su origen mezclado. Las piezas que crea Cazabon para Lord Harris, de figuras femeninas idealizadas y elegantes, se acercan a la producción de Landaluze hasta en el tipo de composición. Es innegable el costumbrismo en esas creaciones del pintor trinitense. La manipulación del personaje de la mulata cubana a lo largo del siglo XIX le deja sin voz propia, como acertadamente plantea Madeline Cámara. Esto es algo que se puede aplicar a los tipos sociales en representaciones costumbristas, más ideas que personas. Esto se puede aplicar a la mayoría de las figuras femeninas por Cazabon y a las figuras negras por Oller. Por ello, *Mujer en traje de gala* y *Retrato de mujer* o *Jíbara* se convierten en pinturas clave en la representación de la sociedad caribeña en el siglo XIX.

Capítulo V

Las últimas encrucijadas: Oller y la culminación de sus influencias (1883-1917)

5.1 El antiguo reino del azúcar: la hacienda azucarera en la obra de Oller

Después del éxito de la exposición de Oller en Madrid, *La Correspondencia de España* publica un anuncio informando a sus lectores que “el distinguido pintor Sr. Oller ha sido comisionado por el centro del Ejército y la Armada para hacer el retrato del señor general Castillo, presidente del mismo...”.⁶⁵² A través de su vínculo con los Contrera, su pintura militar y los dos retratos que le hace, Oller parece haber encontrado en los miembros del ejército en Madrid un importante círculo de mecenas. Sin embargo, desconocemos si terminó y entregó el retrato del General Castillo. En algún momento de la segunda mitad de 1883, toma la decisión de volver a Puerto Rico. Para el inicio de 1884, ya se encontraba en suelo borincano después de una década de ausencia.

Desconocemos sus razones para volver, considerando el éxito y clientela que parece haber cultivado en Madrid. Su madre, Carmen Cestero Dávila, murió en 1881.⁶⁵³ Su esposa Isabel crió a sus hijas sin él durante gran parte de sus infancias. Posiblemente consideró buscar a su familia para volver a España, o simplemente los numerosos asuntos pendientes que había dejado en la isla no podían esperar más. Al llegar se encontró la Academia de Dibujo y Pintura cerrada, ya hacía años por falta de profesor. No es razón para amilanarse y rápido se encuentra trabajando con un retrato del entonces Gobernador Luis Dabán y Ramírez de Arellano. Sus recientes credenciales europeos y la comisión del gobernador parecen atraer a una clientela criolla ansiosa por verse representada en óleo. Entre los retratos de estos años figuran los de José Real St. Just, veterano y suegro del gobernador, Carmen Alonso Muñoz de Guerrero (1884, Colección privada, Río Piedras, P.R.), Estéfana Casanave (c. 1885, Colección Canals-

⁶⁵² *La Correspondencia de España*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883, p. 1

⁶⁵³ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 175.

Saldaña, San Juan, P.R.), y Angelina Serracante y Paniagua (c. 1885-1888, MHAA, UPR, San Juan). Trata a sus sujetos con gran naturalismo, sin rayar en lo académico. En el *Retrato de Angelina Serracante y Paniagua*, se aprecia una pincelada bastante suelta, en especial en los detalles del elegante vestido de la mujer y en su cabello. Lleva lo que parece ser un clavel rosado en su cabello, que la vincula con *Una jíbara* y *Retrato de una mujer*.

Oller llega a un Puerto Rico en proceso de transición de políticas internas. Cuando partió en 1873, las políticas liberales en Madrid y San Juan estaban permitiendo el desarrollo de importantes reformas sociales. Sin embargo, con el restablecimiento de la monarquía y una nueva Constitución española en 1876, el progreso que se pudo ver bajo los liberales empezó a dar marcha atrás. Las Antillas volverían a ser regidas por leyes especiales, ya no como provincias, aunque así se identificarán en papel.⁶⁵⁴ Con estos cambios, los sectores políticos liberales que, con el progreso de reformas, apoyaban la asimilación se vieron en una encrucijada. El historiador Gómez Acevedo citado por Scarano, resume la situación que acarrea la política puertorriqueña a finales de la década de los setenta, “Puerto Rico se encontraba frente a los mismos problemas apremiantes por cuya resolución habían luchado con tanto empeño sus representantes en las Cortes. Puerto Rico volvía a ser la escarnecida. Provincia gobernada como colonia con una circunstancia agravante: que ahora no podía solicitar las reformas —la asimilación al régimen de las restantes provincias— porque se le había concedido y aplicado. Había una ley provincial y una ley municipal pero no se cumplían rigurosamente. Diputación y ayuntamiento eran hechura de la primera autoridad de la isla que seguía francamente absoluta. ¿Cuál era la consecuencia? Que se había cerrado un camino a los reformistas: el de la asimilación. En lo sucesivo —ante la pervivencia real del problema— iban

⁶⁵⁴ SCARANO, F. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, McGraw Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V., México D.F., 2000, p. 520

a pedir más: la autonomía. Otros iban a desesperar y hartos de ofrecimientos no cumplidos y de promesas no logradas se inclinarían al separatismo.”⁶⁵⁵

La frustración e inconformidad que alentarán las vertientes autonomistas y separatistas chocarán con el gobierno local, lo que generó tensiones políticas con la metrópolis y creó un ambiente poco fértil para el desarrollo pedagógico y artístico. Oller lograría abrir otra academia en San Juan en 1889, la Escuela de Dibujo y Pintura dedicada a las señoritas, pero el proyecto duraría poco y cerraría el próximo año. En esta tensa atmósfera política en San Juan, Oller pudo sentirse animado a salir de la capital y viajar por la isla. Igualmente, considerando los discursos separatistas y autonomistas más frecuentes y abiertos que nunca, Oller pudo dedicarse a contemplar el paisaje local y su gente con mayor detenimiento. Tras zambullirse en la cultura visual española y reencontrarse con su isla, sin duda reconocía la necesidad de representar lo local. De 1884 a 1893, Oller viajaría por Puerto Rico en lo que sería su período paisajista más importante. La situación política y su bagaje artístico influirán en su exploración y visualización del imaginario local.

Ya presentamos *La ceiba de Ponce*, *Guaragua I*, y *Paisaje con Palma Real* como parte de la producción de este período. En estas pinturas se representa la naturaleza de una manera más o menos virgen, aunque el elemento humano está presente. Durante las últimas décadas del siglo XIX, en especial de 1885 a 1893, trabaja un tema que tiene todo que ver con el dominio del paisaje y la presencia de la labor humana en él, las haciendas azucareras. Oller solo realizó unas siete composiciones centradas en el tema azucarero, sin embargo, se ha convertido en uno de los temas paisajistas con los cuales más se le relaciona. Trabajaremos dos de ellas, *Hacienda La Fortuna* y *Hacienda Aurora*, realizadas con trece años de diferencia en un esfuerzo por entender su lugar en la obra de Oller.

⁶⁵⁵ Ibid.

Las haciendas o ingenios son creaciones propias de la colonización europea de las Américas. Se empezaron a establecer en el siglo XVI, pero no fue hasta el XIX cuando se desarrolló una economía estable basada en plantaciones y la exportación de sus productos.⁶⁵⁶ Estas plantaciones proliferaron en el área del Caribe. Al ser una estampa tan recurrente en el paisaje y una industria tan ligada a la economía y sociedad local, se convirtió en el emblema de la región.⁶⁵⁷ Durante la primera mitad del siglo XIX en Puerto Rico, el azúcar era el rey. Sin embargo, según progresó la centuria las debilidades en el sistema de haciendas azucareras se hicieron innegables y devastadoras. Años de sequía en la década de 1840 y una epidemia de cólera de 1855 a 1856 que afectó inmensamente a la población esclava sobre cuyas espaldas se mantenía la industria, dieron paso al declive que sufriría la industria en los años posteriores. El escaso capital para la actualización de la tecnología en la década de 1870, combinado con la abolición de la esclavitud y la prohibición del trabajo forzado de campesinos no propietarios de sus tierras en las haciendas, supusieron otro golpe fatal. El historiador Francisco Scarano comenta que ante una baja en la exportación del producto a partir de 1873 y una fuerte depresión en el mercado internacional entre 1881-1886, se hacía cada vez más frecuente la quiebra de haciendas azucareras.⁶⁵⁸ De 1886 a 1890, el mercado se estabiliza, y las haciendas sobrevivientes continúan generando ingresos, aunque no al mismo nivel de antes. Son los cafetales de las montañas los que dominan la economía y la exportación durante la segunda mitad del siglo. La solución para contrarrestar los golpes a la industria y aumentar la producción de azúcar era la creación de centrales. Grandes complejos donde se podían fusionar varias haciendas para invertir en un establecimiento que moliera más caña y produjese más azúcar de mayor calidad. Los primeros intentos se dieron durante la década de 1870, con la fundación de la Central San Vicente en el pueblo de Vega Baja en 1873, de mano del criollo Leonardo

⁶⁵⁶ MANTHORNE, K. "Plantation Pictures in the Americas, circa 1880: Land, Power, and Resistance", *Nepantla: Views from South*, Vol. 2, Núm. .2, Duke University Press, Durham, 2001, p. 319

⁶⁵⁷ Ibid., p. 320

⁶⁵⁸ SCARANO, F. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, McGraw Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V., México D.F., 2000, p. 532

Igaravídez, marqués de Cabo Caribe.⁶⁵⁹ A pesar de los esfuerzos la mayoría de las centrales no prosperarían y caerían en la ruina en unos años, incluyendo San Vicente, pues las ventas no eran suficientes para mantener el costo de operación. No será hasta el siglo XX cuando las centrales vean crecimiento y progreso, en parte por el interés y la inversión del gobierno estadounidense. En esta situación de declive e inseguridad económica, Oller empieza a pintar estas haciendas.

En 1885, el catalán José Gallart Forgas le comisiona a Oller una serie de pinturas representando sus haciendas azucareras en la isla. Gallart Forgas era un adinerado empresario, leal a la corona, quien se involucró en la política local. En 1891 fue elegido diputado del distrito del Ponce en la capital,⁶⁶⁰ en 1893 se convirtió en senador por la Provincia de Puerto Rico en el Senado español.⁶⁶¹ Fue dueño de cinco haciendas azucareras en el área sur de Puerto Rico, entre las cuales se encontraban Hacienda Luciana y Hacienda Cristina en el pueblo de Juana Díaz, y Hacienda La Fortuna en Ponce. Esta última fue la primera y única de las haciendas que Oller representaría.

En 1885, pinta *Hacienda La Fortuna* (Fig.177). Presenta una curiosa composición, que no volvería a utilizar en sus otras representaciones de hacienda. En primer plano, demandando nuestra atención, una expansión de terreno donde se llevan a cabo varias labores. El espacio queda enmarcado por el rancho que alberga el molino y las calderas que alimentan la gran chimenea roja a la derecha de la composición; al otro lado por un amplio edificio de un piso, probablemente utilizado para otras labores de la hacienda; y al fondo por la residencia de Gallart Forgas en esta propiedad. En la esquina inferior izquierda vemos a un trabajador llegando con bueyes que halan carretas llenas de caña. Tendría que cruzar el terreno para depositar su cargamento en el edificio que alberga el molino, frente al cual se avista una larga

⁶⁵⁹ Ibid. p. 531

⁶⁶⁰ ARMENGOL I SEGU, J. *El poder de la influencia*, Marcial Pons, Madrid, 2001, p. 551

⁶⁶¹ SONESSON, B. *Catalanes en las Antillas: un estudio de casos*, Archivo de Indianos, Colombres, 1995, p.161

rampa donde unas seis figuras se encuentran cortando la caña en pedazos más pequeños para pasarlos por el molino. La chimenea humeante nos informa de que están en plena producción, hirviendo el guarapo⁶⁶² en grandes calderas para purificarlo y aclararlo hasta crear melao⁶⁶³, lo que pasaría por un proceso de evaporación y enfriamiento para terminar con azúcar cruda, la cual sería vendida o enviada para ser triturada y/o refinada. Sale humo blanco del rancho del molino, lo que podría ser una referencia al uso de un molino de vapor, una tecnología codiciada por la capacidad de exprimir más caña, más rápido que un trapiche de madera.

El edificio de producción y el terreno que lo rodea dominan la composición. La residencia del dueño pasa a convertirse en parte del fondo. La colocación de las estructuras en la perspectiva que escoge Oller, dándole la espalda al cañaveral, encierran el terreno y consigo a los trabajadores. Lo curioso es que el pintor aparenta haber jugado con la perspectiva y acercado la residencia al campo de trabajo. La residencia del hacendado tendía a estar considerablemente alejada de los ranchos, como se aprecia en *Hacienda La Fortuna*. Esta decisión por parte de Oller sirve como un método de representar al dueño, otorgándole una cualidad omnipresente en sus campos de trabajo sin retratarlo. Con la fachada hacia el campo, hay un elemento de vigilancia que no pasa desapercibido, enfatiza la noción de que las tierras y estructuras representadas son de la propiedad del hacendado, logrando así hacer de la pieza un retrato de propiedad, reminiscente de los retratos de propiedad ingleses y norteamericanos. Los mismos trabajadores, unas 19 figuras que aparentan ser negras, se encuentran atados a la propiedad visualmente por el encuadre de las propiedades.

⁶⁶² Zumo de caña de azúcar.

⁶⁶³ Miel de caña de azúcar.



Fig.177. F. Oller.
Hacienda La Fortuna, 1885.
 Óleo sobre lienzo. 66 x 101.6cm.
 Brooklyn Museum, NYC.

La hacienda azucarera, y en especial una comisión como ésta, debió ser una temática complicada para una persona como Oller, quien fue un férreo abolicionista. Si bien ya habían pasado años de la abolición, la imagen de la hacienda azucarera permanecía atada a la institución de la esclavitud en la isla. Recordemos que en *Un boca abajo*, Oller optó por representar el rancho y chimenea de un ingenio, haciéndolo así el escenario en el que llevaba a cabo el abuso. Sullivan señala la manifestación de su sensibilidad abolicionista, citamos, “...as he chose not to show the full range of work that would in earlier times have been done by slaves. While avoiding overt social protest, he does not emphasize the commercial viability of the ingenio azucarero.”⁶⁶⁴ Sullivan también comenta que hay cierta melancolía en la presentación de esta hacienda, algo que hubiera gustado a Gallart Forgas cuando se lo llevó consigo a Barcelona,⁶⁶⁵ pero que para el pintor estaba relacionada con la decadencia de la industria en las últimas décadas. Sin embargo, esta observación nos parece más relevante en los paisajes de haciendas y trapiches que realizará después.

Oller muestra un ingenio bastante despoblado para estar en plena producción, pero no estamos seguros de que sea una decisión a modo de crítica social a la industria como lo presenta

⁶⁶⁴ SULLIVAN, E J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 71

⁶⁶⁵ *Ibid.*, pp. 70-71

Sullivan. Oller se encuentra trabajando con una comisión para el hacendado, cuyo interés reside en la representación de su propiedad y no tanto lo que podría resultarle desagradable, como la presencia y bullicio de una multitud de trabajadores. Para lograr tanto un paisaje agradable y como un retrato de propiedad, Oller ha escogido establecer su escena de faena en una mañana quieta y despejada, donde aún se pueden apreciar manchas de niebla sobre el terreno. A pesar de representar varias figuras trabajando, al otorgarle dimensiones pequeñas aleja al espectador del esfuerzo de la faena, permitiendo así que un velo de silencio y calma cubra el paisaje. Oller ha logrado alejar una escena de trabajo azucarero del vínculo directo con la esclavitud y el trabajo mal pagado de los obreros postabolición. Ha invertido efectivamente los elementos de *Un boca abajo*.

En cuestión de estilo, esta pieza y el resto de sus paisajes de la época recaen sobre su bagaje impresionista. Los colores claros de las estructuras, la grama seca que cubre gran parte del terreno en el centro, y el cielo despejado, le otorgan una exquisita luminosidad a la escena. No hemos encontrado documentos o referencias que ilustren el por qué Oller abandonó la serie para Gallart Forgas, pero la misma sería continuada por un antiguo alumno suyo, Pio Casimiro Bacerne (1840-1900).⁶⁶⁶ Bacerne fue esclavo gran parte de su juventud hasta que le fue concedida su libertad por quien fuera su dueño. Asistió a la Academia de Dibujo y Pintura en San Juan ya como un hombre libre. Desarrolló un estilo, que podría describirse como *naif*, logrando especializarse en paisajes. Una de sus piezas *Hacienda La Serrano* (1880, Colección privada), basada en una de las propiedades del Gallart Forgas, muestra una sensibilidad a la luz parecida a la de Oller, aunque se muestra más atento a los detalles.

Después de *Hacienda La Fortuna*, Oller trabajó dos lienzos pequeños que demuestran la consciencia histórica del pintor hacia la industria azucarera. Se enfocan en la tecnología más básica para la extracción del guarapo, y que con la introducción del molino a vapor y nuevas tecnologías a partir de mediados de siglo XIX, habían desaparecido. Benítez y Venegas las

⁶⁶⁶ Ibid., p. 61

describen como una serie, junto a Hacienda Aurora, que recoge el desarrollo del azúcar y sus tecnologías primitivas en la isla.⁶⁶⁷ Una descripción que nos parece importante y reveladora, pero que no profundizan. La primera de éstas es *Conuco* (c. 1888-1890, Colección privada), en la que se representa una vista de un humilde trapiche tejado de paja, una máquina de madera que se movía con fuerza animal. El típico trapiche que llegó a las costas caribeñas en el siglo XVI. A la derecha se aprecia el techo del pequeño ranchón de las calderas junto a una chimenea. Sin duda, es una operación pequeña. No se avistan figuras trabajando. La pincelada es suelta y rápida, con poca atención sobre minúsculos detalles, lo que podría comunicar su realización en *plein air*. El techo piramidal del trapiche hace eco de la montaña en el fondo, encajonando la composición. La segunda es conocida como *Trapiche meladero* (Fig. 178), una pieza más elaborada y detallada que *Conuco*. Representa la misma tecnología, pero esta vez un trapiche más grande y cuidado. Al fondo, más edificios y la chimenea. Una parte de lo que parece ser la residencia de los propietarios, una estructura de dos pisos en madera, pintada de blanco. En primer plano un trabajador, quien espera que el buey termine de pastar para transportar el barril que descansa sobre una carreta. Oller no identificó los lugares, juntos parecen pequeñas escenas que se encontró en sus travesías por la isla. Son escenas tranquilas, las chimeneas están apagadas. Son escenas carentes del trabajo y movimientos que caracterizaba a una hacienda en plena molienda. Más que *Hacienda La Fortuna*, estas pequeñas pinturas recogen la decadencia de una era de fortuna económica, y la desaparición de complejos que en un momento definieron el paisaje de los valles y las costas. En 30 años, de 1830 a 1860, la cantidad de haciendas azucareras bajó de 1.552 a 550.⁶⁶⁸ Aun con la estabilización del mercado hacia 1886, esos números no se recuperarían.

⁶⁶⁷ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, P. R., 1983, pp. 176 y 200

⁶⁶⁸ SCARANO, F. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, McGraw Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V., México D.F., 2000, p. 528

Con estos trapiches, la hacienda tradicional parece despojarse de su vínculo esclavista y se convierte en un símbolo de la sociedad colonial, anticuada estructura que simplemente sobrevive. La compacta composición le aporta a estos trapiches una monumentalidad que *Hacienda La Fortuna* no tiene. Después de una década



Fig. 178. F. Oller.
Trapiche meladero, c. 1890.
 Óleo sobre lienzo. 26.1 x 35cm.
 Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan.

en el extranjero, estas piezas incluyendo la comisión de Gallart Forgas, parecen constituir parte de la reconciliación del pintor con su isla. Un proceso de distinguir aquellos elementos que constituían las diferencias que la hacían familiar para él. Las haciendas parecen haber sido uno de estos elementos, uno de cierto aire melancólico. Oller no se preocupa por una experimentación radical en la técnica en su representación, en continuar explorando las posibilidades del impresionismo, sino en cómo encajan en el paisaje.

Contemporáneas a estas dos pinturas, conocemos otras dos vistas relacionadas con el azúcar. *La Hacienda Carmelita en Luquillo* (c.1888-1890, MHAA, UPR, San Juan) es muy distinta a lo que hemos visto hasta ahora. En una tabla de 26.8 x 35 cm, Oller representó una amplia vista de un cerro lleno de vegetación y palmas. En primer plano, el frondoso cúmulo del platanal y una parte de un río, de cuya ribera nace un camino que escala el cerro, sobre el cual descansan las estructuras que conforman la hacienda. Se avistan dos figuras de blanco en el camino. Además de la estructura blanca de la residencia, la acompaña un gran rancho oscuro. No hay una chimenea, aunque dada su localización costera, es probable que haya sido una hacienda azucarera con el cañaveral y molino en la falda del cerro al otro lado, o una hacienda de frutos menores. La hacienda en sí, a diferencia de las otras pinturas, no es resaltada en la composición. En la cima del cerro, se integra de forma casi natural el paisaje al no representar

mayor presencia humana, ganado, o evidencia de cosecha. Mientras, en *La Hacienda Aurora* – *Vista del río* (c.1888-1890, MHAA, UPR, San Juan), Oller ni siquiera representa las estructuras de la hacienda, sino una vista de parte de la propiedad, las fincas vecinas y las montañas delinean el horizonte. Sólo en primer plano encontramos evidencia del trabajo en la hacienda, un amplio terreno recién arado listo para sembrar. El terreno encuentra límite en el río que divide el paisaje y que guía nuestra mirada del primer plano hacia el fondo. Ambas piezas muestran la pincelada suelta, corta y rápida que ha llegado a caracterizar sus paisajes. Esta hacienda, localizada en Carolina, se convertiría en un lugar importante para Oller. Propiedad de su buen amigo Manuel I. Saldaña, hijo de su fundador José Saldaña, el pintor y su familia buscarían refugio de la invasión estadounidense y la transición a otro gobierno colonial durante los tensos años de 1898 y 1899, en Hacienda Aurora (Fig. 179).⁶⁶⁹

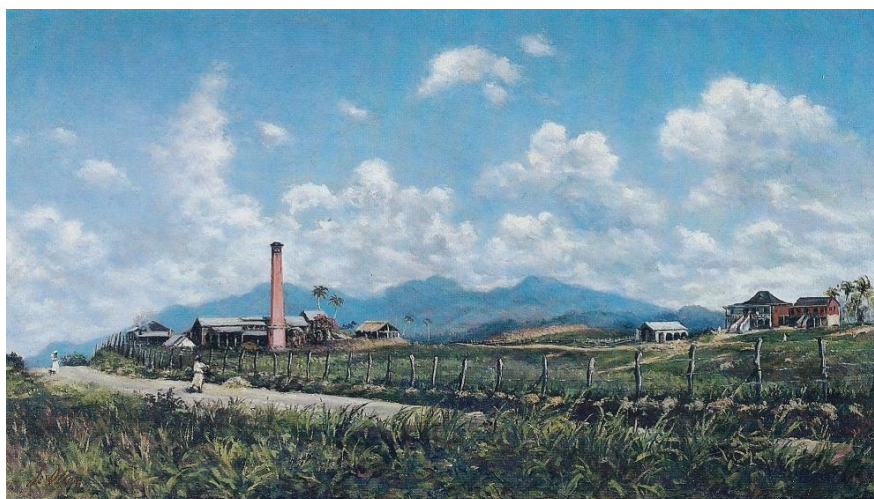


Fig. 179. F. Oller.
Hacienda Aurora,
c. 1898-99.
Óleo sobre tabla. 32 x
55.9cm. Museo de Arte
de Ponce., P.R

En esta pieza, Oller ha logrado el equilibrio entre los elementos que comparten la composición, el paisaje y la hacienda. El pintor ha representado una vista casi panorámica de la hacienda, desde un verdoso terreno colindante al de la hacienda, cuyo pasto se distingue en primer plano. Entre los terrenos hay un camino de tierra y un enrejado de alambre, que establece dónde empieza la propiedad de los Saldaña. Se divisan, a la izquierda de la composición, dos

⁶⁶⁹ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, P.R., 1983, p. 200

mujeres vestidas de blanco que atraviesan el camino. A la derecha, se ve la hacienda, compuesta de dos estructuras rojas y un establo blanco. Justo al otro lado, se ve el complejo de producción de azúcar con sus ranchos de techo gris, y su gran chimenea rojiza. Hay un amplio terreno separando lo residencial de lo laboral.

En el lejano horizonte, se ven las siluetas azulonas de las montañas de la Sierra de Luquillo, cubiertas por la bruma. El área del molino y las calderas, con la chimenea se convierte en el foco de atención por parte del espectador, la verticalidad de la chimenea brinda contraste y dinamismo a una composición predominantemente horizontal. Igualmente, las dos figuras femeninas se acercan al primer plano desde esa dirección. Ellas viajan por un sendero fuera de la finca, van vestidas de blanco como las tres figuras que se encuentran alrededor y en el balcón de la hacienda a la derecha de la composición. Podrían ser todos sirvientes o trabajadores de la casa, o las dos mujeres en el camino podrían ser campesinas cumpliendo sus diligencias. La mitad interior de la tabla contiene el paisaje terrenal, mientras la superior está dedicada a un cielo adornado por ligeras nubes.

No hay documentación que identifique la pieza como una comisión, o en qué momento del 1898 a 1890 fue pintada. Pudo haber sido concebida como un regalo a su amigo por su acogida o una pieza personal. Según el expediente de la pintura, la obra estuvo bajo la custodia de la familia Saldaña hasta que la viuda de Víctor Saldaña Casanova la dona al Museo de Arte de Ponce en 1982.⁶⁷⁰ Hay que tener presente el período de gran incertidumbre en la isla que rodeó a esta pieza y que llevó a la familia Oller-Tinagero a salir de la capital al campo de Carolina. La guerra entre España y Estados Unidos se extendió de abril a agosto de 1898, sorprendiendo a Puerto Rico en el estreno de su gobierno autonómico en febrero de 1898. La Carta Autonómica de Puerto Rico, publicada en noviembre de 1897, era la culminación de un largo período de división política interna sobre la relación a mantener con España. Si bien se

⁶⁷⁰Ficha de obra *Hacienda Aurora* en la Registraduría de Museo de Arte de Ponce, número de registro 831252. Consultada el 10 de enero de 2018.

mantenía la soberanía española sobre la isla, se creaba un gobierno local que traía consigo el establecimiento de un Parlamento insular y mayor control sobre asuntos internos. Un paso importante hacia una mayor independencia política. Con la invasión estadounidense en el verano de 1898, se quebraba el proceso autonómico y se iniciaba un contencioso, violento y accidentado proceso de cambio de soberanía. Al final de la Guerra Hispanoamericana, España entregaría como botín a Puerto Rico, Cuba y Filipinas a EE. UU. El historiador Fernando Picó, describió la situación económica de Puerto Rico como “una fase de transición hacia un capitalismo agrario”⁶⁷¹ por los cambios descritos anteriormente, la transición de la hacienda a la central. La situación local se complicaría aún más en el otoño de 1899, con el paso del huracán San Ciriaco que supondría un golpe estrepitoso a la economía de las montañas cafeteras y a la salud pública.

Bajo este tenso ambiente, Oller optó por representar un aspecto particular de la propiedad de los Saldaña. La perspectiva que escogió para representar la hacienda, fuera de los predios de la misma, incluye las antiguas estructuras del molino y las calderas que habían sido abandonadas en 1887, cuando la familia inauguró otra planta con nueva tecnología para la producción de azúcar.⁶⁷² La nueva estructura se convertiría en Central Progreso.⁶⁷³ Nos parece particularmente significativa la representación del antiguo molino y la chimenea apagada, en un período que traía consigo de una manera explícita el fin de una era. Es posible que esa comisión de Gallart Forgas haya iniciado un largo interés en la imagen de las estructuras tradicionales de las antiguas haciendas azucareras en la isla. Al tanto de los cambios económicos y comerciales de la industria, considerando su relación con los Saldaña y su período viviendo en Hacienda Aurora, Oller era consciente de la fragilidad de la industria de las haciendas. Igualmente, de la incertidumbre que suponía la guerra y la presencia norteamericana en la isla. La chimenea apagada de la vieja estructura y los techos a dos aguas

⁶⁷¹ PICÓ, F. *1898: la guerra después de la guerra*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1987, p. 11

⁶⁷² BENÍTEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, P.R., 1983, p. 200

⁶⁷³ Ibid.

del trapiche y las calderas, hacen eco de la verticalidad y permanencia de las montañas que le sirven de fondo. Aun así, dada la perspectiva baja que escogió Oller, la chimenea sobrepasa la Sierra de Luquillo. En tiempos de división e incertidumbre Oller ha hecho de Hacienda Aurora una imagen de constancia y permanencia, un panorama tranquilo, cuasi-bucólico donde la brisa de un día soleado es lo único que se escucha. Ni los bombardeos que padeció San Juan, ni el marchar de las tropas de voluntarios locales y españoles, o de los soldados estadounidenses. La técnica impresionista de Oller ha permitido bañar la propiedad en luz. Sus pinceladas cortas y rápidas llenan de textura el primer plano donde representa la grama que delinea el camino. Esta textura contrasta con la delicadeza con la que ha representado el verdor de la finca de los Saldaña y las montañas. El humo de la pequeña chimenea localizada hacia la izquierda de la composición, casi imperceptible, se une con la bruma y las nubes que revisten la Sierra de Luquillo. En este contexto *Hacienda Aurora* se convierte en un refugio, un símbolo plenamente local que hace referencia a un pasado, si bien algo idealizado, donde se sabía qué esperar.

En el contexto del Caribe hispano, Oller podría tener una contraparte cubana en la pintura de haciendas. Esteban Chartrand (1840-1883) fue un conocido paisajista cubano. Su hermano Felipe, también pintor, trabajó como profesor en la Academia de San Alejandro de la Habana en 1886. Esteban viajó extensamente alrededor de Europa y Estados Unidos. Su obra paisajista es de vertiente romántica, revistiendo de un toque sublime el paisaje de Cuba. Algunas de sus pinturas exhiben características de la Escuela de Barbizón. Su paisaje *La puesta del sol* de 1883 (Colección privada) es un ejemplo del dominante romanticismo cubano en el paisajismo del siglo XIX.

Sin embargo, se conocen algunas piezas de una sensibilidad naturalista. La hacienda azucarera no aparenta ser un tema común en la pintura cubana, aunque sí es frecuente en la producción litográfica como la ya mencionada por Federico Mialhe. Esteban Chartrand se acerca al tema en cuestión con *Central Ariane en Limonar* (Fig. 180) de 1874. Se muestra la central y la hacienda a la distancia, a través de un campo verdoso. Los edificios abarcan gran

parte de la composición. No sabemos si el origen de esta pieza radica en una comisión, pero no hay figuras humanas, ni movimiento en la central, su chimenea está apagada. Podría ser una pintura con fines de documentación del desarrollo del campo cubano. Sin duda el artista, como Oller, era consciente de la presencia de esas estructuras en el paisaje.



Fig. 180 E. Chartrand.
Central Ariane en Limonar, 1874.
Paradero desconocido.
Vendido en subasta en 1996, Artnet. com

Comparando las representaciones de estas haciendas de Oller con la de Chartrand, se aprecian algunas diferencias. La primera la encontramos en la técnica, Oller en sus representaciones hace uso de sus conocimientos de vanguardia y su meticuloso estudio de la luz. En Chartrand, los colores son opacos y se guarda una lejanía con el funcionamiento de la hacienda enfocándose más en cómo se localiza en el paisaje natural, contrasta en este sentido con *Hacienda La Fortuna* y *Trapiche meladero*. Un estudio comprensivo de la pintura paisajista cubana decimonónica aún queda por hacerse, pero los acercamientos al paisaje y en esta ocasión a la hacienda azucarera manifiesta una ansiedad u interés en la visualización de los elementos locales que hace eco de las exploraciones de Oller y Cazabon. Comparten un tema, representativo de la economía caribeña y cuyo sistema tuvo una fuerte influencia en la sociedad rural isleña. Pone en manifiesto los elementos pictóricos que evidencian la necesidad de una historia del arte del Caribe para un mayor entendimiento e inspirar nuevos acercamientos a la cultura visual de la región.

5.2 *La exposición de Puerto Rico de 1893*

Para 1893, se organizó una gran celebración llamada el Cuarto centenario del descubrimiento de Puerto Rico. Como parte de la misma, se estableció un concurso de pintura, acompañado de una exposición. Oller haría acto de presencia en ambas, ganando una medalla de oro por su muestra y exhibiría 45 obras al óleo, incluyendo *El velorio*, en el Palacio de Santurce en San Juan.⁶⁷⁴ Esta sería la tercera y última gran exhibición de su obra, mostrando sus habilidades, influencias y diversidad en producción.

Alejandro Infiesta recoge sus críticas en su publicación de 1895, “La Exposición de Puerto Rico: memoria redactada según acuerdo de la Junta del Centenario”. Le dedica nueve páginas a *El velorio*, desvelando algo de la conmoción y respuestas que la exhibición de tal cuadro suscitó en el público local. Infiesta, escritor y educador, también manifiesta sus reservas más conservadoras sobre el arte y su disgusto ante el jíbaro, según fue representado por Oller.

Tras describir la temática del cuadro, señala rápidamente que, si bien en el asunto no es grandioso, demuestra el talento y la audacia del artista. No posee lo magnífico de Veronés o lo majestuoso de Velázquez⁶⁷⁵, pero Infiesta reconoce “una ejecución tan atrevida, una energía tan grande en dibujo y una luz tan espléndida...”⁶⁷⁶ Muestra su entusiasmo ante los bodegones que se encuentran a través de la composición. Describe la escena representada como “una sátira ruda de nuestras costumbres, no riendo como Cervantes, pero mordiendo como Voltaire.”⁶⁷⁷ Continúa su crítica, demostrando su falta de familiaridad con las costumbres del campo profundo y su propia condena de la práctica del baquiné, “No negamos que eso sea un Velorio... pero no es natural. Nuestro sacerdocio no será un modelo, pero no está tan degradado que presencie esos bacanales sin protesta. ... Aquella madre sonriente ante el cadáver de su hijo, no, no es la madre del jíbaro. Podrá estar degradada por la costumbre; pero no lo ha estado nunca por el sentimiento, ni por la naturaleza. No brilla en la mujer, en la madre, de suyo

⁶⁷⁴ INFIESTA, A. *La Exposición de Puerto Rico*, Imp. del Boletín Mercantil, San Juan, 1895, p. 84

⁶⁷⁵ Ibid., p. 96

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Ibid., p. 97

generosa y espiritualista, ni el misterio de una lágrima, y brilla en el padre y en el abuelo la indignación y la cólera.”⁶⁷⁸ Oller ha representado algunas de las actitudes más deplorables, para él, del campesinado local en lo que el mismo Infiesta describe como tipos posteriormente; el escritor por su parte no demora en expresar sus propias expectativas del comportamiento del jíbaro. Ambas aproximaciones demuestran la apropiación de la imagen del jíbaro por los intelectuales de la isla como representativa de algo propio, local, y nacional. Tanto es así que Infiesta se siente en la necesidad de defenderlo, o al menos defender la idea del jíbaro.

Infiesta ha sabido señalar una de las raíces de *El velorio*, el costumbrismo. Recoge lo que describe como una reacción común de los espectadores de la pieza, “Casi podríamos decir que en los cuadros de composición de Oller las figuras son retratos, por la preocupación dominante del pensamiento para indicar la figura. Por eso gran parte del público de la isla, al examinar *El velorio*, exclama: “ese jíbaro es de mi pueblo”, porque Oller ha sabido interpretar su modelo apropiándolo, según su físico, al ideal de su pensamiento. Como hombre que ha estudiado mucho la naturaleza, y que ha residido algunos años entre los campesinos, ha conseguido buscar tipos verdaderos para cada papel, sin acudir nunca al recurso que los artistas llaman *figuras alquiladas*, es decir, llenar cuadros de figuras que nada indiquen.”⁶⁷⁹ Ya hemos discutido las influencias de sus maestros franceses en el desarrollo de *El velorio* y la presencia del costumbrismo español en otras obras, pero no es posible descartar la influencia de escenas de bailes y costumbres en la pintura española. Hemos de recordar la proliferación de cuadros de costumbres y de género, el interés en tradiciones y vestimentas regionales que el costumbrismo español elevó al óleo. Piezas como *Baile en una venta* de Rafael Benjumea (1850, Museo Carmen Thyssen, Málaga), *Un baile en Triana* por Francisco de Paula Escribano Liñan (1850, Museo Carmen Thyssen, Málaga), y *El baile, costumbres populares de la provincia de Soria* por Valeriano Domínguez Bécquer (1866, Museo del Prado, Madrid),

⁶⁷⁸ Ibid., p. 98

⁶⁷⁹ Ibid., p. 102

manifiestan la posible influencia que tuvo la pintura costumbrista. Aunque de sensibilidad romántica e idealizada, sin un interés moralizante, son representaciones de tradiciones específicas y en lugares específicos, las figuras vestidas en atuendos tradicionales o asociados a la actividad. Conocer y contemplar obras como éstas bien pudieron ser un catalizador para la producción de *El velorio* y las posibilidades de trabajar una costumbre puertorriqueña en óleo. Aunque la influencia del realismo courbetiano está presente, en los círculos vanguardistas que Oller frecuentaba en Francia, la ansiedad por la visualización de lo local y lo nacional no se desarrollaba. Courbet representa un funeral ordinario en Ornans, pero no una costumbre típica funeraria de la región. Si no fuera por el paisaje y su título, el funeral de Courbet podría ser representativo de cualquier pueblo francés.

Cabe mencionar que también exhibe una obra titulada *El pleito* (¿c. 1854-56?, Colección privada), que podría considerarse de género y que fue expuesta en la exhibición de 1893. Localiza la escena en un paisaje tropical, y representa a dos hombres acompañados por sus abogados, quienes tiran de cada extremo de una vaca. Ella parece ser el sujeto de la disputa de herencia. Infiesta aclara que no se trata de un cuadro de costumbres, sino que ilustra una escena inspirada en un cuadro inglés.⁶⁸⁰ Chu la ha descrito como una pintura de sátira social hacia las ambiciones y el comportamiento nebuloso de algunos miembros de la clase togada, y la compara con *Regreso de la conferencia* (1862, Destruída) de Courbet.⁶⁸¹ En esta, Courbet posó su ojo crítico sobre la gula del clero y la corrupción eclesiástica. Igualmente se asemeja en composición a obras costumbristas como *Regreso al convento* de Eduardo Zamacois y Zabala (1868, Museo Carmen Thyssen, Málaga). Zamacois representa un momento jocoso entre un monje y su burro, acaecido en la rutina de los religiosos después de hacer sus compras en el mercado. Estas posibles referencias y el hecho que *El pleito* fue expuesta por primera vez en 1893 pudieran ayudar a fechar la pieza con mayor certeza, como un producto de su último

⁶⁸⁰ Ibid., p. 106

⁶⁸¹ CHU, P.t.D. "Francisco Oller: Realista", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, pp. 68-69

período extenso en Europa. Benítez y Venegas siguieron en su catálogo las fechas 1854 o 1856 pues la relacionan con el despido del joven Oller de su trabajo en la Real Hacienda en San Juan hacia 1848.⁶⁸²

Oller también expone paisajes y varios bodegones, de estos últimos algunos de sus más importantes post-1883, piezas conocidas como *Naturaleza muerta con cocos* (Fig.181) y *Naturaleza muerta con plátanos* (Fig.182). Son dos de los bodegones más reconocidos del pintor, y las piezas que han llevado a Sullivan a trazar un vínculo de influencia con el pintor español Luis Meléndez (1716-1780). Infiesta no provee mayor comentario que una breve descripción y lo logrado de la representación. *Naturaleza muerta con cocos* representa un gran racimo de cocos verdes, de tamaño natural, sobre una mesa. En la esquina inferior izquierda ha representado un coco cortado en dos, mostrando la carne blanca de su interior. *Naturaleza muerta con plátanos* muestra varios tipos de plátanos sobre una mesa con mantel blanco. Dominando la composición, casi en el centro de la misma, encontramos un racimo de plátanos machos verdes. Detrás de este, un racimo de plátanos conocidos en Puerto Rico como ‘guineos mafafos’, aún con parte de una hoja en un extremo del racimo. Entre ellos, plátanos maduros o guineos, como se les conoce en la isla. En la porción izquierda, unos plátanos sueltos y en primer plano, uno pequeño, de la variante conocida como ‘guineo niño’.



Fig. 181 F. Oller.
*Naturaleza muerta con
cocos*, c. 1893.
Óleo sobre lienzo.
48.3 x 90.8cm.
Colección privada, New
Jersey.

⁶⁸² BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 156



Fig. 182 F. Oller.
*Naturaleza muerta con
plátanos*, c. 1893.
Óleo sobre lienzo.
48.3 x 90.8cm.
Colección privada, New
Jersey.

Con sus composiciones cerradas, enfatizando los frutos, sus colores y formas, les aporta cierta monumentalidad e importancia. Como bien señala Sullivan en su análisis, son frutos importantes en el imaginario del trópico y en la cultura culinaria de la isla.⁶⁸³ Los cocos están íntimamente vinculados con la imagen de playas caribeñas y el paisaje puertorriqueño a pesar de no ser endémicos de la región, son resultado de la presencia y comercio internacional europeo. Igualmente, el coco se utilizaba y continúa siendo utilizado para la confección de una variedad de dulces tradicionales. El plátano, en todas sus variedades, es parte fundamental de la comida tradicional. Consumidos fritos, hervidos, o preparados como mofongo, han sido un pilar de la dieta local desde su introducción por los españoles como un cultivo económico de rápido crecimiento en la región caribeña para la alimentación de la población esclava. Su incorporación a la dieta del resto de la población, en especial la campesina y pobre, no tardaría en darse.⁶⁸⁴ Su importancia en el sustento de la población local es innegable. La representación de estos frutos, en tales dimensiones y detalle, se torna significativa al considerarla dentro del contexto de *La ceiba de Ponce* y *Palma Real*. Sullivan señala la posible influencia de los 45 bodegones comisionados por el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, a Luis Meléndez en la concepción de este tipo de bodegón por Oller.⁶⁸⁵ Esta serie de bodegones estaba dedicada a la representación de los productos consumidos y producidos en tierra española, y estaba

⁶⁸³ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, pp. 140-141

⁶⁸⁴ DIAZ SOLER, L.M. *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*, Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1970, p. 161

⁶⁸⁵ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 146

destinada al Nuevo Gabinete de Historia Natural. El acercamiento de Meléndez es sumamente naturalista, desvelando el minucioso estudio de sus temas por parte del pintor. Tenía un interés especial en las formas de los frutos, vegetales, carnes, canastas, y vasijas que representaba. Resultan también austeras, sin elementos decorativos, haciendo eco de los bodegones de Juan Sánchez Cotán. Tomando esto en consideración, y que la mayoría de estos bodegones eran parte de la colección del Prado para 1819, Oller debía tenerlos presente en la elaboración de sus propios bodegones puertorriqueños. Los de Meléndez poseen una cualidad doméstica y cotidiana, con los alimentos colocados sobre una mesa de madera y usualmente acompañados por vasijas o instrumentos de cocina; casi como si fueron casualmente depositados en la mesa después de llegar del mercado. Los cocos y plátanos de Oller exhiben esa misma cualidad. Representa el corte del machete que separó el racimo de coco de la palma, y los guineos mafafos aún conectados con una hoja de la planta, da la impresión de que acaban de traerlos directamente del campo. Piezas como *Bodegón con naranjas, melón y cajas de dulces* por Meléndez (Tercer cuarto del s. XVIII, Museo del Prado, Madrid) ponen de manifiesto la influencia que tuvo sobre Oller. Concordamos con las conclusiones de Sullivan sobre la expresión de nacionalidad en el paisaje y en los bodegones de Oller.⁶⁸⁶ El protagonismo que le aporta a estos frutos en *Naturaleza muerta con cocos* y *Naturaleza muerta con plátanos*, también lo encontramos en *Piñas* (Fig. 156) y *Bodegón con guanabanas* (1891, Corporación de las Artes Musicales, San Juan). Es similar al que le concede a la ceiba, la palma, y al trapiche en sus paisajes; iconos de un sentido de nacionalidad más que incipiente.

Volviendo a la Exhibición de Puerto Rico, la variedad de su muestra llama la atención. Infiesta hace un comentario similar al de Cortón, “No parece, ante esta variedad, que Oller tenga predilección por ningún género (aunque nos parece que descuella y se distingue en los retratos) pues lo vemos tratar con el mismo cariño la figura, el paisaje, el bodegón, el cuadro

⁶⁸⁶ BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 156

de costumbres; y sabemos también que ha pintado batallas, interiores, flores, etc., y es además, de los que entienden, por habérselo oído varias veces, que la especialidad constituye la decadencia del arte, y que el artista debe pintarlo todo, porque así como el escritor tiene un diccionario de palabras para formar frases e ideas, el pintor tiene el diccionario de la naturaleza que aventaja a la del escritor, pues *opera Dei perfecta* para construir su obra.”⁶⁸⁷ Posiblemente lo más interesante además de su explicación de los motivos del eclecticismo del pintor, es el reconocimiento de la filosofía artística de Oller, su respeto y estudio constante de la naturaleza. De este colectivo de obras que contempló Infiesta, nos interesa trabajar un retrato peculiar, *La escuela del maestro Rafael Cordero* (Fig.183).

Hacia finales de la década de 1880, Oller recibe una comisión del Ateneo Puertorriqueño y de la Sociedad Económica de Amigos del País para la realización de varios retratos de figuras ilustres del ámbito local.⁶⁸⁸ Otra de las importantes contribuciones al imaginario nacional por parte de Oller, esta vez retratando a los próceres nacionales. Muchos habían muerto para la fecha, así que Oller tuvo que depender de la memoria, descripciones, y fotografías si alguna. Varios fueron expuestos en la Exhibición de 1893. Entre estos figuraban los retratos póstumos del poeta José Gautier Benítez (c. 1885-86, Ateneo Puertorriqueño, San Juan), y del escritor y político Manuel Corchado Juarbe (1885, Ateneo Puertorriqueño, San Juan). Así como los retratos del periodista y abolicionista José Julián Acosta (1891, Ateneo Puertorriqueño, San Juan), y el propio fundador del Ateneo Puertorriqueño, abogado y escritor, Manuel de Elzaburu (c. 1885-1891, Ateneo Puertorriqueño, San Juan). Compartiendo el espacio con ellos se encontraba otro, consideradamente distinto por su composición, del maestro Rafael Cordero (1790-1868), una figura sumamente estimada y respetada por los intelectuales de la isla, un hombre negro, quien estableció una escuela gratuita para la instrucción de la niñez sin importar su color de piel. Román Baldorioty de Castro, José Julián

⁶⁸⁷ INFIESTA, A. *La Exposición de Puerto Rico*, Imp. del Boletín Mercantil, San Juan, 1895, p. 104

⁶⁸⁸ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 139

Acosta, Alejandro Tapia y Rivera, Manuel de Elzaburu, y Lorenzo Puente Acosta fueron solo algunos de sus muchos ilustres alumnos. La pieza fue concebida como un retrato póstumo para ser presentado en el Centenario, en honor a su memoria y legado. Posiblemente por su composición y el aprecio histórico por la figura de Rafael Cordero, Delgado Mercado decidió clasificarla como una pintura de historia.⁶⁸⁹ Sullivan mientras tanto la identifica como un cuadro de género por la cantidad de detalles referentes a la cotidianidad de un salón de clase y a un taller de tabaco.⁶⁹⁰

En el cuadro, Oller presenta al espectador una escena dentro del salón de clase en la casa de Rafael Cordero. Una habitación blanca con imágenes católicas en las paredes en la porción derecha de la composición, entre las que se puede identificar una imagen de la Inmaculada Concepción y un Cristo crucificado. En la esquina inferior, encontramos la mesa de trabajo e instrumentos utilizados en sus labores como tabaquero, la forma en la que se ganaba la vida. Al otro lado, hacia el fondo, un pasillo que lleva a un patio interior. En primer plano, nos encontramos con el maestro y sus jóvenes estudiantes. Rafael Cordero se encuentra sentado, mirando al espectador con una expresión enigmática, vestido de blanco. Tiene sus brazos alrededor de uno de sus estudiantes, quien se ha acercado para consultar una de las lecciones. Detrás de Cordero, otro de sus estudiantes, un niño rubio llorando y esperando por la atención de su maestro. Delante de Cordero, dándonos la espalda, están el resto de sus alumnos, unos diez niños. Un par de ellos, casi en el centro de la composición, llaman la atención por sus actitudes. El niño blanco y de cabello castaño, con un maletín, lleva un huevo en una mano, escondiéndolo detrás de su compañero negro. A este le agarra una mano y parece hablarle, aprovechando la distracción del maestro para tramar alguna travesura. Mucho se ha escrito sobre esta pintura, siendo algunos de los análisis más importantes los de Albert Boime, quien estudia la obra junto a la representación de personas negras en Norteamérica, y Edward

⁶⁸⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 290

⁶⁹⁰ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 92

Sullivan, quien la considera dentro de la tradición retratista europea y el contexto de la pedagogía en Puerto Rico. Aquí, nos gustaría reconsiderar la obra dentro de la producción de Oller que hemos discutido hasta ahora.



Fig. 183 F. Oller. *La escuela del Maestro Rafael Cordero*, 1890-92.
Óleo sobre lienzo. 103 x160cm. Ateneo Puertorriqueño, San Juan,

Rafael Cordero dejó un gran legado en la instrucción pública en el Puerto Rico del siglo XIX, y en las memorias y carreras de varios de sus alumnos. Nacido de padres libres en San Juan, se crio en el oficio del tabaco, la industria que llevaban sus padres. Primero trabajando en el cultivo y luego aprendiendo sobre la confección de cigarros. Cordero era autodidacta, no recibió instrucción básica pero una curiosidad por la literatura, que se convertiría en una pasión, le llevó a aprender a leer y escribir. Su pasión por las letras lo impulsaría a abrir una escuela gratuita en su taller en Calle Luna en 1810, para proveer a instrucción primaria que muchos niños de la ciudad no podían acceder. En especial, los niños pobres y de clase trabajadora, la mayoría de ellos de color. Antes de que Oller realizara esta pintura, la figura de Cordero ya había sido objeto de honores y biografías de las manos de sus antiguos alumnos, demostrando la perdurable influencia de su labor pedagógica. Puente Acosta se convirtió en su primer biógrafo en 1868, con su libro también se publicó un ensayo por Tapia y Rivera, donde recogen detalles de la vida de su maestro y memorias de sus instrucciones. El poeta José Gualberto Padilla le dedicó un poema, “El maestro Rafael/”, en

el que escribió las siguientes líneas: “Sacerdote de la idea/De la ilustración obrero/Tuvo el noble tabaquero/La fe que redime y crea.”⁶⁹¹ El escritor y sociólogo Salvador Brau redactó un texto en 1891 para acompañar el lienzo de Oller, un texto que describe a Cordero como un agente civilizador dentro de la sociedad colonial. Sin embargo, como también lo señala Sullivan, al final de su elogio, Brau revela sus propias reservas ante las acciones propias de la población afrocaribeña al hablar de los valores de Cordero, “Procuremos cultivar esos afectos; esforcémonos en hacerlos reverdecen; ¡que no muera, no! Ya que gracias a ellos la historia de Puerto Rico, que no enrojece sus páginas con los nombres un Toussaint o de un Dessalines, se ilumina con los destellos del espíritu bienhechor de un Rafael Cordero.”⁶⁹² Comentario que nos recuerda la influencia y presencia de la Revolución haitiana de 1791 en el imaginario caribeño un siglo después. Igualmente, nos enfrenta a las ansiedades de los criollos educados, a los que pertenecía Oller, hacia el comportamiento de la población afrocaribeña aun tras la abolición.

Boime analiza tanto *La escuela de Rafael Cordero*, como a la figura del anciano negro en *El velorio*, dentro de la tipología de imágenes de personas negras en Norteamérica surgida alrededor de la discusión de la abolición, en su publicación “The Art of Exclusion”.⁶⁹³ Entre las temáticas que estas imágenes representan, abunda la discusión sobre la capacidad del negro en asimilarse a la sociedad dominante a través de trabajo, su competencia, y su capacidad espiritual, entiéndase como su capacidad de fe y salvación cristiana. Boime describe la pintura de Oller como una imagen de competencia negra, rara en la producción americana, pero sin la ausencia de prejuicios burgueses.⁶⁹⁴ Pero Oller no muestra a Cordero como un maestro competente en el control de sus alumnos, sino abrumado e incapaz de establecer orden, según Boime. Este elemento de burla a costa del maestro negro sería uno que la audiencia privilegiada del pintor disfrutaría.⁶⁹⁵ Esta nos parece una lectura algo errónea, ya considerando los actos de

⁶⁹¹ PADILLA, J.G. “El maestro Rafael”, *Antología de la poesía puertorriqueña* (Ed. Eugenio Fernández Méndez), Ediciones El Cemí, San Juan, 1968, p. 25

⁶⁹² BRAU, S. *Rafael Cordero: elogio postumo*, Tipografía de Arturo Córdova, Puerto Rico, 1891, p. 22

⁶⁹³ BOIME, A. *The Art of Exclusion*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1990, p. 79

⁶⁹⁴ Ibid., p. 85

⁶⁹⁵ Ibid.

honor a la memoria de Cordero en la inauguración de su retrato póstumo, las constantes muestras de respeto de sus antiguos alumnos; un elemento de burla no sería lo que Oller tendría en mente para una composición que debía responder y recoger las expectativas de esos antiguos alumnos del maestro Cordero. Boime no considera el otro retrato por Oller de otro conocido educador, el de Manuel Sicardo y Osuna (Fig. 131). Al analizar esta composición anteriormente, señalamos la presencia traviesa de un alumno en la parte izquierda de la composición y los dos estudiantes conversando en el fondo, y cómo nos parece una referencia juguetona por parte del pintor a las dinámicas en el salón de clase. Tomando ese retrato y la propia experiencia de Oller como maestro, nos parece que el pintor está haciendo lo mismo aquí. Los estudiantes traviesos y el niño llorando no nos parecen una burla a la supuesta incompetencia o docilidad del maestro como hombre negro, para hacer su imagen digerible para un público criollo blanco. Oller hace una referencia a las dinámicas del salón de clase, la energía e ingenio de los jóvenes estudiantes, a los que cada maestro ha de enfrentarse día a día. La expresión de Cordero no es más abrumada que la de Sicardo. Y dada la amistad que el mismo Oller tenía por algunos de estos antiguos alumnos, el detalle de unos estudiantes revoltosos les hubiera resultado algo así como un recuerdo grato de su infancia.

Si de actitudes burguesas y conservadoras en *La escuela de Rafael Cordero* se ha de hablar, éstas nos parecen radicar en la explícita presencia de la fe católica del educador en su taller. Como bien señala Boime en relación con *El velorio*, la costumbre del baquiné que critica Oller tiene también raíces negras, demuestra el tipo de supersticiones y sincretismo religioso que la clase educada buscaría erradicar para el progreso social.⁶⁹⁶ Oller escoge posicionar en el centro de la conmoción a un hombre negro, quien lleva un arete identificándolo como un antiguo esclavo⁶⁹⁷, como un signo de respeto, prudencia y calma. Símbolo que demuestra la capacidad espiritual, una espiritualidad cristiana reconocible, del hombre negro;

⁶⁹⁶ Ibid., p. 124

⁶⁹⁷ Ibid., p. 123

un argumento importante de parte de los abolicionistas.⁶⁹⁸ Eran ideas asociadas al concepto de salvación. El anciano negro en el baquiné, contemplando con solemnidad y respeto al niño muerto, es un símbolo inmediato de la salvación espiritual dentro de un vórtice de pecado y superstición. Estamos de acuerdo con la lectura que hace Boime de esta figura, y consideramos que la relación con la salvación espiritual se le debe aplicar a la lectura del retrato de Rafael Cordero, como una extensión de ese concepto abolicionista. Boime en su descripción de la pintura resalta las imágenes religiosas detrás de Cordero, aunque como las interpreta como la presencia de la Iglesia y el catolicismo en las enseñanzas del maestro negro⁶⁹⁹.

Ambas imágenes, Cordero y el anciano en *El Velorio*, se deben entender como productos de las afiliaciones abolicionistas de Oller. Cordero era un católico practicante muy devoto, quien familiarizaba a sus alumnos con temas cristianos. El escoger representar de una manera tan contundente su devoción con cuatro imágenes religiosas, justo detrás de su figura, en su salón de clase, nos parece un detalle consciente para comunicar la religiosidad cristiana de Cordero. Ambas figuras, al ser consideradas juntas, representan casi la misma imagen. Hombres negros, ancianos, de semblante tranquilo y religioso. Este sí sería el tipo de representación con el que un público criollo, algunos con gran deuda intelectual con Cordero, se sentirían cómodos contemplando. Figuras que demuestran la asimilación de la población negra a la sociedad dominante a través del ejemplo de la fe cristiana. La figura del negro en la obra de Oller es entonces reducida a un símbolo abolicionista, como también lo expresa Boime.⁷⁰⁰ Lo hemos visto desde sus dibujos y *Un boca abajo* en la década del 1860. Es por ello que *Retrato de mujer* (Fig. 168) es tan importante, pues recogen una representación humana de un individuo, algo que Oller parece no otorgarle al hombre negro. De igual manera, Boime reconoce la importancia del retrato de Rafael Cordero en la representación de personas negras en el hemisferio americano, por retar el estereotipo del artesano u obrero rudo con la

⁶⁹⁸ Ibid., p. 120

⁶⁹⁹ Ibid., p. 85

⁷⁰⁰ Ibid., p. 124

imagen de un hombre digno, educado, y profesional. Sullivan ofrece su propia interesante visión sobre la representación de Cordero en la década de 1890, “In his depiction of Cordero, Oller created a character who embraces sagacity, tolerance, and progress. Nonetheless, he is also steeped in traditional religious beliefs, suggested by the cross, whip, and religious images on his wall. This embodies the tensions of the decade of transition, anticipating the end of the first phase of Caribbean (and, specially, Puerto Rican) colonial experience and the imminent start of the next.”⁷⁰¹ Si bien, no tanto el encuentro entre el progreso y lo tradicional ante el cambio de soberanía como lo plantea Sullivan, pues en 1893 la posibilidad de una invasión norteamericana con esa consecuencia no se imaginaba, sino un encuentro de perspectivas: la tensión entre las acciones independientes de un hombre negro y las expectativas del público criollo. Oller opta por hacer explícita la actitud serena y la sensibilidad cristiana de Cordero para hacer de él una imagen inspiradora, inofensiva y placentera, mientras resalta la labor tan importante y definitiva en la que decidió emprenderse.

Pero esas cualidades que destacan Boime y Sullivan, Cordero como un hombre educado, profesional, tolerante y sagaz son también las razones que enfatizan su importancia dentro la producción artística del Caribe decimonónico. La presencia del hombre negro, como hemos visto, se ha limitado en gran parte al imaginario costumbrista, donde de igual manera se le reduce a un estereotipo o una figura sin autonomía. Desde Brunias a Cazabon, quienes trabajaron escasamente la figura del hombre negro, a Landaluze quien en la tradición costumbrista los reduce a tipos mudos. Belisario también se mantiene dentro de esa tradición con ilustraciones como ‘*El deshollinador*’ en su álbum *Sketches of Character*. Rafael Cordero representa un hombre que, si bien la posteridad convierte en símbolo, lo hace con los elementos e instrumentos de la vida y carrera que se forjó por cuenta propia.

Tras su exhibición en San Juan en 1893, Oller reanuda su interés en volver a Francia y exponer en el Salón. Con la ayuda de la Diputación Provincial zarpa hacia París vía

⁷⁰¹ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 113

La Habana en noviembre de 1894.⁷⁰² Venegas escribió sobre la experiencia de Oller en la capital cubana, su investigación publicada en el ensayo “Oller in Cuba”.⁷⁰³ Oller expuso *El velorio* en el Salón Pola y luego en la Exhibición Imperial en el Teatro Tacón hasta enero de 1895. Tanto Oller, como su gran lienzo, fueron bien recibidos por la crítica, según las publicaciones periódicas *El Fígaro* y *El País*.⁷⁰⁴ No hay mención de que haya expuesto otras piezas. El pintor permanecería en La Habana hasta el 30 de enero, cuando se embarca hacia Europa por última vez.

Tenemos noticias de Oller en suelo francés en marzo de 1895, por medio de una carta de Pissarro a su hijo Lucien. En esta recoge su sorpresa ante la visita inesperada del pintor puertorriqueño. Señala cuán envejecido se veía su amigo, al igual que su producción artística.⁷⁰⁵ Describe *El velorio* como una pintura simplemente anecdótica, similar a *Un boca abajo*. Oller a su regreso habrá buscado reencontrarse también con Betances y Cézanne. Sabemos que volvió a pintar con el provenzal en el sur en el mes de junio, en Jas de Bouffan.⁷⁰⁶ Sin embargo el reencuentro resulta ser corto y con un final agrio. Se desprende de la correspondencia entre Oller y Cézanne, citada por Delgado Mercado y Venegas, cuando el puertorriqueño se encontraba en la casa del Dr. Aguiar, cerca de Aix-en-Provence. En las cartas, mientras Cézanne acusa a Oller de tener una actitud altiva hacia él y le prohíbe volver a su casa, Oller lo hace responsable de la pérdida de una cantidad considerable de dinero que sufrió en Lyon de camino a visitarlo. Es así como termina la amistad entre estos dos pintores.

Sobre la exhibición de *El velorio* en el Salón de París de 1895, no hay conclusiones concretas en la historiografía del artista. Ha sido un eje de discrepancia entre los biógrafos más importantes del pintor, Delgado Mercado y Venegas. Mientras Venegas señala que Oller llegó a tiempo para presentar la pintura al jurado, que la misma fue aceptada y que aparece en el

⁷⁰² VENEGAS, H.E. “Oller in Cuba”, *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Abril 1985, p. 89

⁷⁰³ Ibid., p. 89-92

⁷⁰⁴ Ibid., p. 90

⁷⁰⁵ Citado por DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 110

⁷⁰⁶ Ibid., p. 114

catálogo de la exposición como *Mis à pied*, título que traduce la historiadora como “todos de pie”.⁷⁰⁷ En su tesis, Venegas cita la ficha oficial de presentación de *El velorio* y una carta del director de la Société des Artistes Français, Edouard Detaille, donde le notifica al pintor la admisión de las obras que presentó.⁷⁰⁸ La carta no indica cuáles eran.

Delgado Mercado por su parte señala que una pieza fue aceptada por el Salón, titulada *Mis à pied*. Esta se refiere a un cuadro pintado y expuesto en Madrid, conocido como *El cesante*.⁷⁰⁹ Señala también la carta de Edouard Detaille, provista a su persona por el ahijado del pintor Ángel Paniagua.⁷¹⁰ En una de nuestras entrevistas con Delgado Mercado en enero de 2016, el historiador nos comunicó que él vio en los archivos del pintor, en custodia de sus herederos, la ficha para presentar *El velorio* a la consideración del jurado, posiblemente la misma a la que hace referencia Venegas. Pero Delgado Mercado nos señaló que la ficha no mostraba señal de haber sido entregada y procesada, lo que le dio a entender a Delgado Mercado que Oller no llegó a tiempo para cumplir con la fecha límite para presentarla.⁷¹¹

Dentro de nuestra propia investigación hemos consultado el “Catalogue illustré de peinture et sculpture: Salon de 1895”. Efectivamente, Oller aparece con la pieza número 1457, *Mis à pied*, y domiciliado en Rue Buffault 19, Gran-Hôtel de Franklin.⁷¹² Desafortunadamente no hemos encontrado otras descripciones que puedan ayudar a esclarecer la cuestión. Sin embargo, al considerar el título, nos parece que una traducción más certera de *Mis à pied* sería “El despedido” o “Cesanteado”. Lo que nos lleva a concluir, como Delgado Mercado, que Oller presentó al Salón de 1895, su obra *El cesante* (c.1882, Colección privada). Una pieza de sensibilidad realista, similar a *El mendigo* (Fig.162). Nos parece, al considerar toda esta

⁷⁰⁷ VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 142

⁷⁰⁸ VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis. P. 20

⁷⁰⁹ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 111

⁷¹⁰ Ibid.

⁷¹¹ Osiris Delgado Mercado en nuestra entrevista en San Juan, Puerto Rico, 16 enero 2016.

⁷¹² *Catalogue illustré de peinture et sculpture : Salon de 1895*, Ludovic Baschet, Paris, 1895, p. 35

información, que Oller pudo haber decidido no dejar que *El velorio* se exhibiera, si este fue aceptado, tras las críticas de Pissarro. *El velorio* fue descrito por Oller en 1893, como “el objeto de mis amores de artista”⁷¹³, confirmando su importancia personal para el pintor, la culminación de todas sus influencias e intereses. Pudo haber optado por evitar las críticas que podría suscitar, en escritores y críticos que desconocían su contexto. Bien, cabe mencionar, que en su investigación en los archivos personales de Oller en la Colección Ángel Paniagua Delgado Mercado encontró referencias a que la pieza gozó de una exposición privada.⁷¹⁴ Considerando la información estudiada en ese momento, Delgado Mercado señala que se expuso en un espacio en el Trocadero.⁷¹⁵ Venegas cita una reseña por Ernesto Ruíz de la Matta donde este también menciona que *El velorio* fue expuesto en una exhibición independiente.⁷¹⁶ Por nuestra parte, no hemos encontrado referencia alguna sobre este suceso.

Oller ya se encontraba de vuelta en Puerto Rico en agosto de 1896. Si bien, esta última estadía en Francia resultó ser considerablemente más corta que las pasadas, Oller demostró su continuo compromiso con la técnica impresionista y su ágil capacidad para experimentar con el estilo. De este último período francés se conservan dos paisajes llenos de luz y verdor. Estas escenas forestales son conocidas como *Paisaje francés I y II* (c.1895-96, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan). Los verdes se perciben saturados, con gran luminosidad, y su pincelada hace eco de las experimentaciones de Pissarro con el puntillismo. Aunque parece no mantener ese estilo a su regreso, considerando los paisajes que se conservan post 1895. Como ya señalamos, Oller continuará explorando el paisaje puertorriqueño a través del impresionismo y el *plein air*. Cualidad que se aprecia en obras como *Paisaje del*

⁷¹³ Citado por VENEGAS, H.E. “Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 142

⁷¹⁴ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, pp. 199-200

⁷¹⁵ Ibid., pp. 110

⁷¹⁶ VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis, p. 19

Guaraguao-Vista del río (c. 1910-12, Colección Gustavo Díaz Atilés) y *Paisaje nocturno* (c.1887-1910, Colección privada).

Los siguientes veinte años de su vida estarán marcados por frustraciones y tragedias personales. Su hermana mayor, Josefa Oller, muere en marzo de 1899, y su amigo el músico Felipe Gutiérrez en noviembre de ese mismo año.⁷¹⁷ El 8 de junio de 1900, muere su esposa Isabel. Tras esta pérdida, Oller hace una solicitud de ayuda monetaria en julio, para volver a Francia, al Departamento del Estado de los Estados Unidos. Delgado Mercado cita la carta, en ella se presenta como el único pintor de Puerto Rico y ofrece ser representante de la isla como parte de la Comisión Americana en la Exposición de París, siendo esto del interés de EE. UU. estar representado en su totalidad.⁷¹⁸ Al mes siguiente recibe la respuesta, las posiciones de la Comisión ya habían sido llenadas.

Durante este período recibe varias comisiones de retratos, luego de presentarse ante al nuevo gobierno militar con un retrato del entonces presidente estadounidense William McKinley. Oller realiza los retratos de los primeros gobernadores militares estadounidenses, quienes pasaron por el cargo en rápida sucesión, John R. Brooke, General Guy V. Henry (1899, Colección La Fortaleza), General George W. Henry, (1899-1900, Museo de Arte de Ponce, P.R.), y el General George W. Davis (1900, Colección La Fortaleza, San Juan). El Ayuntamiento de Ponce llega a proponer devolverle los retratos del General Baldrich, Amadeo de Saboya, y Alfonso XIII, por uno de George Washington.⁷¹⁹ Tenemos constancia de que realizará uno, partiendo del catálogo de Delgado Mercado, aunque su paradero es desconocido.

Aun dentro de la incertidumbre y transición que sobrevino con la invasión norteamericana, y las afrontas personales, estos retratos de los gobernadores estadounidenses debieron suscitar en Oller fuertes emociones encontradas. Significaban un ingreso, a la vez que lo obligaban a enfrentarse con el cambio violento que acababa de producirse en su país.

⁷¹⁷ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 124

⁷¹⁸ Ibid., p. 125

⁷¹⁹ Ibid., p. 123

Desconocemos con certeza la afiliación política de Oller en cuanto a la asimilación, autonomía, o independencia con relación a España, al no tener acceso a sus escritos personales en la ocasión que haya dejado algo escrito al respecto. Considerando su círculo social, amistad con figuras como Baldorioty de Castro y Betances, su propia relación con España y los vínculos que desarrolló con los gobernadores en Puerto Rico y figuras militares en la metrópolis; nos lleva a considerar que Oller respondía a la vertiente autonomista. Los eventos de 1898 y sus consecuencias en la isla debieron ser un golpe desconcertante. La historia de la relación de Oller con los gobernadores militares estadounidenses y los retratos que realizó para ellos queda por ser investigada. La misma sale de los límites de esta investigación. Sullivan dio uno de los primeros pasos hacia el tema, considerando el contexto e influencias en la creación del retrato que realiza Oller del presidente William McKinley (1898, Colección privada, Ponce).⁷²⁰

En las primeras semanas de febrero de 1899, Oller se movilizó para la apertura de la Escuela Pública de Dibujo en el Salón Washington, el nombre de este seleccionado a modo de promoción dentro de nuevo orden militar estadounidense.⁷²¹ Publica un anuncio sobre su apertura, presentando su instrucción gratuita, abierta para hombres y mujeres, donde manifiesta sus ideales hacia el arte como instrumento de desarrollo y liberación nacional. En el espacio escogido, lo que se convertiría en la Biblioteca Insular de Puerto Rico, y según desprende de la investigación de Badía Rivera, Oller organizó también un espacio expositivo.⁷²² Entre las obras expuestas se encontraban *El velorio*, *Un cesante*, *Alfonso XII* y el *retrato del General Guy V. Henry*.⁷²³ El proyecto duró poco, pues en 1900 el Ayuntamiento recibe otra solicitud de Oller para el establecimiento de un museo y academia de pintura.⁷²⁴ Cuando recibe noticias de un interés de parte del nuevo gobernador Charles H. Allen de establecer un museo y escuela

⁷²⁰ SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back*, Yale University Press, New Haven, 2014, p. 159-174

⁷²¹ BADIA RIVERA, L. "Un museo de arte en Puerto Rico, 1898-1902. Iniciativa de Oller en tiempos de borrasca política", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, Núm. 13, Enero-Junio 2018, p. 6. Web. (Consultado 3/03/2019)

⁷²² Ibid., p. 7

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ Ibid., p.8

de arte, Oller se encontraba inaugurando su nueva Academia de Dibujo y Pintura para mujeres en febrero de 1901.⁷²⁵ El proyecto del museo de arte y sus contratiempos, hasta quedar rechazado en 1902, es recogido en la investigación doctoral de la historiadora del arte puertorriqueña Luz Elena Badía Rivera.

Su última academia no existirá sin sus propias tribulaciones. Las alumnas de Oller lograron reunirse con el Gobernador Allen para solicitar que le otorgase carácter oficial a la Academia y la asignación de un sueldo al profesor.⁷²⁶ Las gestiones no prosperaron. Más tarde en 1902 lo encontramos como profesor en la Escuela Normal en Río Piedras, lo que se convertiría en la Universidad de Puerto Rico, hasta 1904 cuando su contrato es cancelado por aparentes diferencias pedagógicas con el entonces director Paul G. Miller.⁷²⁷ Durante este período realizará los retratos de los gobernadores Charles H. Allen (1901, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan), William H. Hunt (1905, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan), y Beekman Winthrop (1905-1907, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan). Así como el alcalde de San Juan, Roberto H. Todd, hacia 1905-1906 (Paradero desconocido). De esta última colaboración, surge en 1905 un proyecto del Ayuntamiento sanjuanero para la realización de una Galería de Alcaldes. Oller trabaja en la producción de cuatro de estos retratos.⁷²⁸ Si bien estas comisiones son apreciadas, no representaron un ingreso estable para el pintor.

La lucha por una pensión por su labor como maestro en San Juan será una de las frustraciones de sus últimos años. Sus gestiones y las de sus familiares con el gobierno local resultaron nulas. En 1907, el recién nombrado Comisionado de Instrucción Pública, Edwin G. Dexter, informado de esta situación logra el nombramiento del pintor como maestro especial de dibujo en las escuelas públicas del pueblo de Bayamón.⁷²⁹ Ocupará el puesto con regularidad

⁷²⁵ Ibid., p. 9

⁷²⁶ Ibid.

⁷²⁷ DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 138

⁷²⁸ Ibid., p. 149

⁷²⁹ Ibid., p. 151

hasta 1911, cuando su salud empezó a impedir su desempeño. En 1910, se reanuda el intento de conseguir una pensión, por parte de Dexter y la familia de Oller. La Comisión de Instrucción Pública niega la solicitud, aunque autoriza el pago de sueldo como maestro mientras esté enfermo.⁷³⁰ Dexter, quien dejó la Comisión en 1912, aseguró el pago de su salario hasta su muerte en 1917, a falta de la pensión que nunca llegó.⁷³¹

De 1911 en adelante, Oller pasará largas temporadas convaleciendo en la Finca Guaraguao. La salud de sus pulmones se deterioraba cada día, tras una vida de fumador. A pesar de su enfermedad, continuará pintando. Volverá a tocar el tema de la hacienda con *Central Plazuela-Barceloneta* (c.1908, MHAA, UPR, San Juan), una amplia vista de la central y sus terrenos. Hasta donde conocemos, no se conserva información de si la pieza fue una comisión de la familia Georgetti, los entonces dueños de la Central.⁷³² La composición tiene más que ver con *Hacienda La Fortuna* y las representaciones pintorescas de haciendas, por la amplia panorámica que incluye los terrenos preparados para la siembra, poblados por las figuras de los trabajadores. Ello nos lleva a considerar la posibilidad de que pudo ser una comisión. Igualmente, continuará su producción de paisajes y bodegones, de este último género produjo dos complicadas e impresionantes composiciones, *Higueras* y *Palmillo* (c. 1912-14, Colección Paniagua Charbonier).

En el Archivo General de Puerto Rico, se conservan fotocopias de tres cartas de Oller a su amigo Rafael Iglesias, escritas el 21 de agosto de 1915 y en febrero de 1916. Oller se encontraba en Guaraguao, Bayamón, y aprovecha sus misivas a su amigo en San Juan para encomendarle la compra de materiales para la pintura.⁷³³ En la primera le pide cartones para pintar, dos pots de azul cobalto, dos de azul ultramar con la distinción que sean franceses, y

⁷³⁰ Ibid., p. 157

⁷³¹ VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983, p. 148

⁷³² Tras consultar con los archivos del MHAA UPR, y según desprende de la investigación de Delgado Mercado, Oller conocía al dueño, Eduardo Georgetti, en cuya propiedad en el pueblo de Barranquitas pasó una temporada pintando. DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 184

⁷³³ Archivo General de Puerto Rico. Caja 17, Expediente #697.

dos brochas. En estas cartas se puede percibir el deseo de producir arte a pesar de las dolencias físicas cada vez más presentes y constantes. Es ante este empeoramiento que Oller decide llegar al Hospital Municipal de San Juan el 14 de mayo de 1917. Le escribe a su yerno Ángel Paniagua desde el hospital, para informarle de su condición y pedirle que lo anuncie en la prensa, “me hará bien por mis acreedores.”⁷³⁴ Moriría tres días más tarde, el 17 de mayo de 1917. La familia de Oller y el municipio de San Juan organizarán el cortejo funerario, mientras amigos y admiradores escriben sus elogios.

⁷³⁴ Citado por DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983, p. 164

Conclusiones

Cazabon/Oller: una ventana para entender el papel de la pintura en el Caribe decimonónico

Este ejercicio nos ha permitido realizar un estudio de las influencias y los estilos con los que Cazabon y Oller representaron el Caribe, y las circunstancias que pudieron afectarles. En el curso del mismo se pudieron entrever las distintas maneras en las que se desarrollaban las carreras de estos dos artistas y los géneros pictóricos que cada uno trabajaba en dos tipos de colonias caribeñas. Una, la joven colonia británica aún en proceso de integración cultural con la metrópolis, y otra, una establecida colonia hispana, en la periferia de una decadente administración metropolitana y en plena definición de su identidad cultural propia.

Cazabon y Oller se vieron en la necesidad de continuar sus estudios artísticos en Europa, dada la falta de variedad e instrucción superior en Trinidad y Puerto Rico. Durante los distintos períodos en los que estudiaron y vivieron en Europa, la pintura paisajista se encontraba en fases clave en la evolución de su valoración y popularidad como género, y como vehículo de experimentación técnica. Cazabon, primero en Inglaterra de 1826 a 1830 y luego en Francia de 1837 al 1848, se familiariza de lleno con la representación del paisaje a través de la acuarela, la popularidad del medio y el gusto por lo pintoresco que alentaba la práctica entre novatos y artistas profesionales. En Francia, su instrucción tradicional paisajista de la mano de Drolling, Gudin, y Morel-Fatio; sumada a la creciente presencia de los pintores de la Escuela de Barbizón en el Salón de París, donde también expuso, cimentaron su interés en el género. A pesar de vivir unos once años en Francia, su estilo en Trinidad demuestra su afinidad y familiaridad con la estética y el gusto británico. Como expusimos, con las obras de Bonington, Copley, y Wyld en el Salón de París durante los 1830 y 1840, más la perdurable influencia de John Constable; Cazabon no perdió contacto con las tendencias al otro lado del Canal de la Mancha. Posiblemente la continua exposición a la tradición acuarelista británica, siendo popularizada

en Francia por el Círculo de Bonington, pudo haber influenciado en su preferencia por el medio, combinado con su afinidad a las excursiones al campo. Durante este período el trinitense definió su estilo, donde lo pintoresco y el naturalismo conviven.

A su regreso a Trinidad, Cazabon pone sus talentos al servicio de la administración británica con el gobernador Lord Harris. Convirtiéndose en el proceso en el artista predilecto de la élite local. Representa el paisaje tropical de su isla bajo una estética pintoresca, con una naturaleza ordenada y la presencia británica visualizada a través de edificios oficiales. Su visualización de Trinidad se extendió a la población, en especial al campesinado negro. Su colocación en el paisaje es importante y llamativa. Sus escenas tranquilas de lavanderas negras y campesinos negros los integran y resaltan su presencia en el paisaje y en la económica rural, a la vez que proveen una imagen idealizada del campo trinitense en momentos en los que se intentaba lidiar con la crisis laboral suscitada por la emancipación completa en 1838. Su representación de los miembros de la sociedad negra se extiende del campesinado a la figura de la mujer negra, mulata, e india, de una manera particular. Entre lo pintoresco y costumbrista, Cazabon realizó varias obras enfocadas en la imagen de la mujer de color en la isla, donde no las tipifica por su trabajo, pero sí responde al gusto por lo exótico de la élite británica. A pesar de las limitaciones que podía representar su clientela en Trinidad, Cazabon representó con sutileza la realidad o aspectos de la realidad trinitense. Resaltó la figura campesina, mostraba de manera clara las divisiones de raza y clase, y logró infundir con algo de humanidad la figura de la mujer de color en el arte caribeño de mediados del siglo XIX. Si bien sus pinturas de mujeres para Lord Harris son idealizaciones románticas del atractivo de estas mujeres trinitenses, Cazabon no las sexualiza, ni las reduce a labores subordinadas; contrastando con la producción que lo precedía en el Caribe angloparlante. Igualmente, sus retratos y en especial *Vieja negra francesa en traje de gala*, visualiza a la clase media negra en el Caribe angloparlante, un sector raramente representado en las artes de la región.

Oller, como hemos visto, pasó varios períodos en Europa. Siendo el primero en Madrid, donde empezó a desarrollar el paisajismo con Pérez Villaamil. Sus primeros dos períodos franceses, primero de 1858 a 1865 y luego de 1873 a 1877, fueron formativos en el desarrollo de su estilo ecléctico. Discutimos la persistente influencia de sus primeros maestros franceses, Couture y Courbet, en el tratamiento de sus figuras, pero especialmente en su obra cumbre *El velorio*. Igualmente, si en aspectos de crítica y estilo tiene deuda con los franceses, la decisión por su tema de tradición puertorriqueña puede estar vinculada a su encuentro con el costumbrismo español durante 1877 a 1883. Sus figuras tienden a estar realizadas de una manera realista, tanto la mayoría de sus retratos como sus representaciones de campesinos y negros esclavos. Oller puede ser explícitamente social en su obra, tanto en la denuncia como en la crítica. Y aunque su mercado podía tener las mismas limitaciones que el de Cazabon, su público y clientes en una colonia más establecida era más amplio. La Sociedad Económica de Amigos del País también jugó un papel importante en el impulso inicial del pintor en la isla, auspiciando su exhibición de 1868 y su primera escuela. Así mismo, no debemos olvidar, que Oller era parte de un sector de intelectuales criollos, educados en Europa, y de políticas liberales.

Lo que nos lleva a recalcar que Oller respondió al movimiento nacionalista cultural que se desarrolló en la literatura, la poesía, y el teatro. Esta respuesta, más que en el resto de su producción, se puede ver en sus bodegones y paisajes. En estos representa elementos distintivos del paisaje y característicos de la cosecha puertorriqueña. Y es en sus paisajes donde Oller manifiesta el otro aspecto particular de su estilo, su destreza y uso de la técnica impresionista. En sus luminosas vistas encapsula el verdor y la espesura de las montañas y valles que visitaba, así como la flora que los distingue como la palma y la ceiba. Es a través de este estilo, como señalamos, que Oller encuentra el lenguaje para representar el paisaje local.

Como Cazabon, Oller llegó a poner su pincel al servicio de la administración colonial, aunque realizando retratos. La administración hispana en Puerto Rico en el siglo XIX no tenía la misma preocupación por visualizar un paisaje ya familiar a cierto punto, ya no colonia pero provincia, y menos en momentos de crisis en los vestigios del imperio con las crecientes vertientes independentistas y autonomistas. Oller realizó paisajes de haciendas, igual que su contraparte trinitense. Sin embargo, excluyendo su lienzo para Gallart Forgas, sus representaciones de haciendas azucareras y su tecnología primitiva manifiestan cierta ambivalencia. Sus representaciones de trapiches y su amplia vista de Hacienda Aurora no son retratos de propiedad, como aquellos realizados por Cazabon para Burnley, donde el poder del propietario se manifestaba en el amplio paisaje que habitaba y los trabajadores a su servicio; si no escenas enmudecidas de una industria en decadencia, dependiente en un momento de la labor esclava. Oller era amigo de varios dueños de haciendas, entre ellos la familia Elzaburu y la familia Saldaña; y un defensor de la abolición, quien debía ser consciente de la relación del azúcar con la esclavitud negra. Puede ahí radicar ese acercamiento algo melancólico y el reconocimiento del fin de una era que marcó la sociedad isleña, y que introduce otra, la de la central azucarera. No será hasta fin de siglo que las centrales azucareras revitalicen la industria, con mayor tecnología y producción.

Las figuras de Brunias, Belisario, y Landaluze en este ejercicio nos permiten apreciar lo diferente de la obra de Cazabon y Oller en el Caribe decimonónico. Brunias y Landaluze como europeos, y Belisario nacido en Jamaica pero criado en Inglaterra, trabajan sus representaciones del Caribe de tal manera que ilustran el contexto esclavista que habitaban y observaban. Los tres realizaron gran parte de su obra en momentos donde la abolición de la esclavitud no había ocurrido en sus respectivas islas, Belisario realizó sus *Sketches of Character* durante el período de aprendizaje y Landaluze produjo gran parte de su obra en Cuba en las décadas previas a la abolición completa en 1886, él moriría tres años más tarde. Ese contexto habilitaba la representación explícita de las divisiones raciales y sociales, poniendo

en lienzo y papel dónde pertenecía y cómo se veía tal tipo de persona, especialmente qué tipo de negro. Brunias, Bridgens, y Landaluze ilustraban un tóxico sistema de imágenes, tan sexistas como racistas. En las colonias europeas el sexismo hacia la población de color iba y estaba intrínsecamente ligado al racismo. Cazabon y Oller, trabajando en tiempos de emancipación donde la sociedad buscaba las maneras de responder y adaptarse a los cambios que esta conllevaba, abordan las figuras negras con cierta ambigüedad. Cazabon le otorga un lugar prominente a sus campesinos y lavanderas negras en su paisaje, mientras participa en la ‘exotización’ de la mujer negra y mulata para el gusto británico. Oller, mientras tanto, denunció los horrores de la esclavitud, pero no se alejó de hacer del negro libre un símbolo del ideal abolicionista. Por esta ambigüedad, los retratos por Cazabon y Oller de mujeres negras resultan importantes en la historiografía del arte del Caribe, pues representan como individuos, alejados de los estereotipos dominantes.

Cazabon, Oller, y los artistas que los preceden y que fueron contemporáneos a ellos, ilustran el cambio en las representaciones de la figura femenina negra, el campesino, y el paisaje a través de unos cien años en la región del Caribe. Un cambio que hemos podido señalar está relacionado con la abolición de la esclavitud en sus respectivas islas. Esta investigación expone y desarrolla varios elementos fundamentales para la comprensión de la producción artística en el siglo XIX caribeño:

- La pintura paisajista es un elemento importante en la visualización de la región, aun durante este período. Es un género utilizado tanto por las administraciones coloniales, como en el caso de Lord Harris, la élite criolla y extranjera, como Burnley y Gallart Forgas, para resaltar y representar su dominio político y económico. A la vez, es un tema prominente en la literatura y en la pintura para la construcción del imaginario nacional local. El paisaje fue utilizado tanto para resaltar aquello que distinguía a la cultura local y el lugar y alcance de la metrópolis en la colonia.

- La representación de los sectores negros de la sociedad caribeña es igual de prominente en las artes de la región que el paisaje. Responde tanto al interés de la clase dominante de visualizar y clasificar a aquéllos que considera subordinados, como a los intereses abolicionistas. La abolición de la esclavitud afectó a las representaciones de estas figuras en las bellas artes, por lo que figura como un elemento fundamental para el cómo y porqué de su representación, según su lugar de producción, en el siglo XIX.
- Un acercamiento a la vida y obra de Cazabon y Oller presenta la situación del artista en el Caribe decimonónico como difícil, pero alejada de las limitaciones o restricciones de la tradición artística académica europea. En parte, por la falta de una tradición artística secular institucionalizada en Trinidad y Puerto Rico, que inspiró a Oller a intentar definir una tradición puertorriqueña en las bellas artes de una manera consciente, y a vincularse y resaltar su vínculo con José Campeche, así como alimentó su ambición por establecer una academia. Sin embargo, los límites se encontraban definidos por su mercado, en gran parte por las élites coloniales, sea la administración o los comerciantes más influyentes.
- Aun dentro de sus limitaciones en el ámbito caribeño, Cazabon y Oller representaron en sus pinturas elementos particulares de la sociedad en la que vivían, demostrando su reconocimiento y conciencia de las divisiones sociales y raciales que definían la vida en el Caribe, en especial la del sector negro y campesino.

Cazabon y Oller son figuras clave para entender el desarrollo de la pintura en las sociedades caribeñas postemancipación. Asimismo, ilustran la necesidad de considerar y entender la educación y la formación artística de los pintores caribeños. Estos artistas han definido cómo se visualiza el siglo XIX en sus respectivas islas. Su memoria y la historiografía que los ha seguido cargan en la posteridad el peso de convertirlos en pintores nacionales, por lo que, nos parece, se ha limitado la investigación y el tipo de acercamiento que los toma como sujeto. Con esta investigación, buscamos reconsiderar varios aspectos de sus obras, indagar en

algunos que previamente no se habían explorado, y exponer y proponer nuevas maneras de entender su posición, no solamente en la historia del arte de sus islas, sino en la historiografía del Caribe.

Apéndice

Resumen de las trayectorias vitales de Michel-Jean Cazabon y Francisco Oller

Michel-Jean Cazabon:

- **1813:** Nace en Trinidad.
- **1826:** Enviado a Inglaterra para estudiar en St. Edmund's College en Ware.
- **1830:** Vuelve a Trinidad.
- **1834:** Abolición de la esclavitud e inicia la fase de aprendizaje en territorios ingleses.
- **1837:** Cazabon viaja a París, Francia, por primera vez y empieza su instrucción artística.
- **1838:** Se acaba la etapa de aprendizaje en Trinidad, se concede libertad a todos los esclavos.
- **1839:** Cazabon expone por primera vez en el Salón.
- **1841 a 1843:** Vive y estudia en Italia.
- **1843:** Se casa con Lousie Rosalie Troland, y expone por segunda vez en el Salón.
- **1844:** Expone por tercera vez en el Salón.
- **1845:** Expone por cuarta vez en el Salón.
- **1846:** Expone por quinta vez en el Salón.
- **1847:** Expone por sexta vez en el Salón.
- **1848:** Regresa a Trinidad, y abre su primer estudio en Puerto España.
- **1849:** Empieza a trabajar para Lord Harris, gobernador inglés de Trinidad.
- **1854:** Cazabon viaja a París y publica el álbum litográfico *Vistas de Trinidad*. | Lord Harris deja el cargo de gobernado y parte de Trinidad.
- **1857:** Cazabon publica *Album de Trinidad*.
- **1860:** Se publica *Album Demerara* y *Album Martiniquais*.
- **1862:** Cazabon muda su familia a Martinica.
- **1870:** Vuelven a Trinidad.
- **1885:** Muere su esposa Louise Rosalie.
- **1886:** Expone en la Exhibición Colonial e India en Londres.
- **1888:** Muere en Puerto España, en 20 de noviembre.

Francisco Oller:

- **1833:** Nace en San Juan, Puerto Rico.
- **1851:** Viaja a España por primera vez, para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.
- **1853:** Oller regresa a Puerto Rico.
- **1858:** Viaja a Francia, por primera vez, para continuar su instrucción artística en París.
- **1865:** Expone en el Salón con una pintura religiosa. | Regresa a Puerto Rico.
- **1866:** Establece la Escuela Pública de Dibujo.
- **1868:** Oller expone en las Fiestas de San Juan. | Oller casa con Isabel Tinagero. | Se concede emancipación parcial a partes de la población esclava en Puerto Rico. | Grito de Lares en septiembre de este año.
- **1870:** Oller recibe el título de Caballero de la Real Orden de Carlos III.

- **1872:** Recibe el nombramiento de Pintor de cámara para Amadeo I, estando en Puerto Rico.
- **1873:** Oller viaja y expone en la Exposición Universal en Viena. | Abolición total de la esclavitud en Puerto Rico.
- **1874:** Oller viaja a Francia, y se establece en el país.
- **1877:** Viaja a España, establece estudio en Madrid.
- **1878:** Expone en la Exposición General de Bellas Artes en Madrid.
- **1881:** Expone por segunda vez en la Exposición General de Bellas Artes.
- **1883:** Exposición individual en la sede del periódico La Correspondencia, en Madrid. | Regresa a Puerto Rico.
- **1893:** Termina *El velorio* y lo expone en la Exposición de Puerto Rico.
- **1894:** Viaja a La Habana, Cuba, y expone *El velorio*.
- **1895:** Oller viaja a París con *El velorio*, expone en el Salón con otra obra. | Regresa a Puerto Rico.
- **1898:** Invasión estadounidense. Se produce un cambio de gobierno colonial en la isla.
- **1917:** Oller muere en San Juan, Puerto Rico.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas originales:

ALONSO, M.A. *El gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*, Juan Olivares, Impresor de S.M., Barcelona, 1849.

ANONIMO. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Número 9175, Madrid, 6 de mayo de 1883. P. 3

ANONIMO. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Número 9181, Madrid, 12 de mayo de 1883. P. 1

ANONIMO. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Número 9188, Madrid, 19 de mayo de 1883. P. 2

ANONIMO. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Número 9190, Madrid, 21 de mayo de 1883. P. 3

ANONIMO. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Número 9207, Madrid, 7 de junio de 1883. P. 3

Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración, C. Bailly-Baillière, Madrid, 1879.

Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración, C. Bailly-Baillière, Madrid, 1883

BRAU, S. *Rafael Cordero: elogio póstumo*, Tipografía de Arturo Córdova, Puerto Rico, 1891.

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878, Tipografía Estereotipia Perojo, Madrid, 1878.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, Manuel Tello, Impresor de Cámara, Madrid, 1881. Fondos Biblioteca Nacional de España, #505-506

Catalouge illustré de peinture et sculpture: Salon de 1895, Ludovic Baschet, Paris, 1895.

COUTURE, T. *Conversations on Art Methods*, G.P. Putman's Sons, Nueva York, 1879.

CUNDALL, F. *Reminiscences of the Colonial and Indian Exhibition*, William Clowes & Sons, Londres, 1886.

El cancionero de Borinquén; composiciones originales en prosa y verso, Imprenta de Martín Carlé, Barcelona, 1846.

Exposition universelle à Vienne 1873. Catalogue général de la section espagnole, Commissariat d'Espagne, Vienne, 1873.

GILPIN, W. *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, R. Blamire, Londres, 1792.

GONSE, L. *Eugène Fromentin: Painter and Writer*, James R. Odgood and Company, Boston, 1883.

INFIESTA, A. *La Exposición de Puerto Rico: memoria redactada según acuerdo de la Junta del Centenaria*, Imp. del Boletín Mercantil, San Juan, 1895.

JAL, A. *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le salon de 1824, recueillis et publiés par A. Jal*, Ponthieu, Paris, 1824.

Official Catalogue of the Colonial and Indian Exhibition, 1886, William Clowes and Sons Limited, Londres, 1886.

PRICE, U. *Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, J.Mawman, Londres, 1810.

PUENTE ACOSTA, L. *Album poetico: Descripcion en verso de las fiestas de San Juan, en Puerto-Rico, en al año de 1868*, Imprenta de la Excelentísima Audiencia, San Juan, 1868.

SAINT-MAURICE CABANY, E. *Le Nécrologe universel du XIXe siècle: Revue générale, biographique et nécrologique et biographies, Tome Sixieme*, Bureau de Rédaction & a l'Administration du Musée Biographique, París, 1851.

SIRET, A. *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles : depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, Périchon, París, 1848.

SIRET, A. *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles : depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, Imprimerie Moderne, París, 1874.

Referencias bibliográficas generales:

ADES, D. (Ed.) *Art in Latin America: the Modern Era 1820-1980*, Yale University Press, New Haven, 1989.

ANDERSON, J. *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century*, Bloomsbury Publishing, Nueva York, 2018.

ANDREWS, M. *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, 1999.

ANTAL, F. *Clasicismo y romanticismo*, A. Corazón, Madrid, 1966.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.D., NIETO ALCAIDE, V., SERRANO DE HARO SORIANO, A., y SOTO CABA, V. (Ed.) *El arte del siglo XIX: el artista entre el sueño de la historia y la materia de lo real*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2010.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.D., MARTINEZ PINO, J. y NIETO ALCAIDE, V. (Ed.) *El arte del siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2015.

ARIAS ANGLES, E. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gráficas Cóndor, S.A., Madrid, 1986.

ARIAS DE COSSIO, A.M. “La pintura de paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: La Institución Libre de Enseñanza”, *Arte del siglo XIX* (Coord. M. Carmen Lacarra), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013. Pp. 121-152

ARMENGOL I SEGU, J. *El poder de la influencia: geografía del caciquismo en España* (1875-1923), Marcial Pons, Madrid, 2001.

AYALA, J.A. *La masonería de obediencia española en Puerto Rico, en el siglo XIX*, EDITUM, Murcia, 1991.

BÁEZ, M.y TORRES MARTINO, J.A. Puerto Rico: Arte e Identidad, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2004. Pp. 11-81

BAGNERIS, A.M. *Coloring the Caribbean: Agostino Brunias and the Painting of Race in the British West Indies*, c. 1765-1800, ProQuest: UMI Dissertation Publishing. Tesis. 2009.

BAGNERIS, M.L. *Coloring the Caribbean: Race and the Art of Agostino Brunias*, Oxford University Press, Oxford, 2018.

BAGNERIS, M.L. “Reimagining Race, Class, and Identity in the New World”, *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home 1492-1898* (Ed. Richard Aste), Brooklyn Museum y Monacelli Press, Nueva York, 2013. Pp.161-208

BAILLY-HERZBERG, J. “Los cafés de París en el siglo XIX”, *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985.Pp. 79-82

BAILLY-HERZBERG, J. (Ed.) *Correspondance de Camille Pissarro, Volume 1; Volumes 1868-1885*, Presses universitaires de France, París, 1986.

BANCROFT, F. y CHIVIAN-COBB, H. (Ed.) *Landscape Painting in France and Italy 1780-1860*, Salander-O'Reilly Galleries, Nueva York, 2006.

BANN, S. *Paul Delaroche: History Painted*, Reaktion Books, Londres, 1997.

BARASCH, M. *Modern Theories of Art I, From Winkelmann to Baudelaire*, New York University Press, Nueva York, 1990.

BARRENECHEA, F.J. (Ed.) *Campeche, Oller, Rodón: tres siglos de pintura puertorriqueña*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1992.

BARRIAULT, A.B. *Selections from the Virginia Museum of Fine Arts*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2007, p.47-49

BARRINGER, T., FORRESTER, G., y MARTINEZ-RUIZ, B. (Ed.) *Art & Emancipation in Jamaica: Isaac Mendes Belisario and his Worlds*, Yale Center for British Art, New Haven, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, Machado Libros, Madrid, 2015.

BENITEZ, M. y VENEGAS, H.E. “Catálogo”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 155-214.

BERMINGHAM, A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, University of California Press, Berkeley, 1989.

BEZUCHA, R.J. “An introduction to the history”, *The Art of the July Monarchy: France 1830-1848*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.

BOIME, A. “Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 37-56

BOIME, A. “Francisco Oller and the Image of Black People in the 19th Century”, *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985. Pp.35-78

BOIME, A. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1990.

BOIME, A. *Historia del arte moderno: El arte en la época del bonapartismo 1800-1815*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

BOULTON, A. *Camille Pissarro en Venezuela*, Editorial Arte, Caracas, 1966.

BRERETON, B. *A History of Modern Trinidad 1783-1962*, Terra Verde Resource Centre, Champs Fleurs, 2009.

BURKE, P. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

CAO, M.M. “Martin Johnson Heade, Tropical Landscape with Ten Hummingbirds, 1870”, *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (Ed. P.J. Brownlee, V. Piccoli, G. Uhlyarik), Yale University Press, New Haven y Londres 2015. Pp. 76-79.

CARPENTIER, A. *El músico que llevo dentro: La música de Cuba. Obras completas de Alejo Carpentier, Vol. 12*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1987

CARRERA, M.M. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, University of Texas Press, Austin, 2003.

CASEY, E.S. *Representing Place: Landscape Painting & Maps*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

CASID, J.H. *Sowing Empire and Colonization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

CASTRO ARROYO, M. de los A., *Puerto Rico en su historia: el rescate de la memoria*, Editorial La Biblioteca, San Juan, 2001.

CAZABON, M.J. *Views of Trinidad*, Geoffrey MacLean e Incafo S.A. Madrid, 1984.

CHARLESWORTH, M. "Theories of the Picturesque", *A Companion to British Art: 1600 to the Present* (Ed. Dana Arnold, David Peters Corbett), Blackwell Publishing, Oxford, 2016. Pp. 351-372

CHU, P.t.D. "Francisco Oller: Realista", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 57-74

CHU, P.t.D.. "At Home and Abroad: Landscape Representation", *The Art of the July Monarchy: France 1830-1848* (Ed. Gabriel Weisberg), University of Missouri Press, Columbia, 1989. Pp. 116-130

CHU, P.t.D. *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton University Press, New Jersey, 2007.

CIARLO, H.O. *Esquema historico de Puerto Rico*, Editorial Cordillera, San Juan, 1972.

CLARK, T.J. *The image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1999.

COURBET, G. "Selected Writing (1855-1870)", *Nineteenth-Century Theories of Art* (Ed. Joshua C. Taylor), University of California Press, Berkeley, 1987. Pp. 346-350

CUDJOE, S.R. "Meditations on culture, traditions: reflections on TT's art exhibition in London", *Trinidad Guardian*, 30 de diciembre de 1997, p. 7

CUDJOE, S.R. *Beyond Boundaries: The Intellectual Tradition of Trinidad and Tobago in the Nineteenth Century*, Calaloux Publications, Wellesley, 2003.

DANCHEV, A. Ed. *The Letters of Paul Cézanne*, Getty Publications, L.A., 2016.

DE HOSTOS, A. *Tesaurus de datos históricos: índice compendioso de la literatura histórica de Puerto Rico, incluyendo algunos datos inéditos, periodísticos y cartográficos, Tomo II*, Imprenta del Gobierno de Puerto Rico, San Juan, 1949.

DE HOSTOS BONILLA, E.M. *La peregrinación de Bayoán: diario* (Ed. Julio César López, Vivian Quiles Calderín, Pedro Álvarez Ramos), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1988

DE HOSTOS BONILLA, E.M. "El nacimiento del Mundo Nuevo", *Antología de la Poesía Cósmica Puertorriqueña, Tomo I* (Ed. Manuel de la Puebla), Frente de Afirmación Hispanista, México DF, 2002. Pp. 92-93

DELGADO MERCADO, O. "El drama del estilo en Francisco Oller", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985. Pp. 95-100

DELGADO MERCADO, O. *Francisco Oller y Cestero, Pintor de Puerto Rico*, Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1983.

DELLE, J.A. *The colonial Caribbean: landscapes of power in the plantation*, Cambridge University Press, Nueva York, 2014.

DELON, D. (Ed.) *The Letters of Margaret Mann: with the Cazabon-Mann watercolours of 19th Century Trinidad*, National Museum and Art Gallery of Trinidad & Tobago, Puerto España 2008.

DE VERTUIL, A. *The Germans in Trinidad*, The Litho-Press, Puerto España, 1994. Pp. 92-135

DE VERTUIL, A. *Trinidad's French Legacy*, The Litho-Press, Puerto España, 2010. Pp. 355-377

DE VERTUIL, A. y DE WILDE, C.A. *The Black Earth of South Naparima*, The Litho-Press, Puerto España, 2009. Pp. 106-131

DIAN KRIZ, K. *The Ideal of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1997.

DIAN KRIZ, K. "Curiosities, commodities and transplanted bodies in Han Sloan's Voyage to...Jamaica", *An economy of colour: Visual culture and the Atlantic World, 1660-1830* (Ed. Geoff Quilley y Kay Dian Kriz), Manchester University Press, Manchester, 2003. Pp. 85-105

DIAN KRIZ, K. *Slavery, Sugar, and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies, 1700-1840*, Yale University Press, New Haven, 2008.

DIAZ SOLER, L.M. *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*, Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1970.

DIENER, P. "Landscape Painting in the Work of Traveling Artists: The Artist Concept of Johann Moritz Rugenda", *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (Ed. P.J. Brownlee, V. Piccoli, G. Uhlyarik), Yale University Press, New Haven y Londres 2015. Pp.57-62

DIENER, P. "The Traveler Artist: The Construction of Landscape, the Picturesque, and the Sublime", *Traveler Artists: Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Ed. Katherine Manthorne), Fundación Cisneros, Nueva York, 2015. Pp. 24-39

DUOUR, A. y MURRELL, D. (Ed.) *Le modèle noir: De Géricault à Matisse*, Musée d'Orsay & Flammarion, París, 2019.

EDWARDS, L. *How to Read a Dress: A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 20th Century*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2017.

EHRlich WHITE, B. *Renoir: His Life, Art, and Letters*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1984

EISENMAN, S.T. *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*, Akal Ediciones, Madrid, 2001

ELLIOTT, J.H. *The Old world and the New 1492-1650*, Cambridge University Press, London, 1970.

ELLIOTT, J.H. *Do the Americas Have a Common History? An Address*, The John Carter Library, Rhode Islands, 1998.

ESPI VALDES, A. *El pintor Emilio Sala y su obra*. Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1975.

FABRE, M. *From Harlem to Paris: Black American Writers in France, 1840-1980*, University of Illinois Press, Champaign, 1993.

FIGUEROA, L.A., *Sugar, Slavery and Freedom in Nineteenth-century Puerto Rico*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005.

FIGUEROA Y TORRES, A. *Amadeo de Saboya, El rey efímero: España y los orígenes de la guerra franco-prusiana de 1870*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1935

FRA MOLINERO, B. “Ser mulata en España y America: discursos legales y otros discursos literarios”, *Negros, Mulatos, Zambaigo: Derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Ed. Ares Queija, B. y Stella, A., Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 2002.

FRIED, M. *El realismo de Courbet*, A. Machado Libros, Madrid, 2003.

FOI, M.C. “Wiener Weltausstellung 1873: A ‘Peripheral’ Perspective of the Trieste Zeitung”, *Moving Bodies, Displaying Nations: National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth the Twenty-first Century* (Ed. Guido Abbatista), Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2014. Pp. 121-142

FOWKES TOBIN, B. *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth Century British Painting*, Duke University Press, Londres, 1999.

FOX, I. *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.

GARCIA, G., “Introducción”, *Historia Geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico, Iñigo, Abba y Lasierra, anotada por José Julián de Acosta*, ed. Docecalles, Puerto Rico, 2002. Pp. 1-35

GARCIA GOMEZ, F. *El nacimiento de la modernidad*, Universidad de Málaga, 2005

GARCIA GUILLEN. E y INSUA LACAVE. *Imágenes del Paraíso: las colecciones de dibujos de Mutis y Sherwood*. Ediciones Doce Calles, Madrid, 2010.

GARSIDE, P. “Picturesque figure and landscape: Meg Merrilies and the gypsies”, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770* (Ed. Stephen Copley y Peter Garside), Cambridge University Press, Cambridge, 1994. Pp.145-174

GAUTIER BENITEZ, J. *Poesías de José Gautier Benítez*, M. Aguilar, Madrid, 1929.

GAUTIER DAPENA, J. *Trayectoria del pensamiento liberal puertorriqueño en el siglo XIX*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1975.

GAYA NUÑO, J.A. *Ars Hispaniae, Historia del Arte Hispánico, Volumen XIX: Arte del Siglo XIX*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, J.A. “La pintura puertorriqueña del siglo XIX”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Serie 1, Núm. 84, Julio-Septiembre de 1979.

GAYA NUÑO, J.A. *La pintura puertorriqueña*, Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1994.

GILROY, A. *Glorious Nature: British Landscape Painting*, Hudson Hills Press, Manchester, 1993.

GILROY, A. *Green and Pleasant Land: English Culture and the Romantic Countryside*, Peeters Publishers, Leuven, 2004.

GONZALEZ, J.E. “La cultura nacional puertorriqueña del siglo diecinueve y Francisco Oller”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 75-88

GONZALEZ-RIPOLL NAVARRO, M.D. *Trinidad: la otra llave de América, Descripción de la isla de Trinidad por Cosme de Churrua y la expedición del Atlas de la América Septentrional (1792-1810)*, Cuardeno Lagoven, Caracas, 1992.

GONZALEZ VALES, L. y LUQUE, M.D. (Coords.), *Historia de las Antillas: Historia de Puerto Rico.*, Vol. IV, CSIC y Doce Calles, Madrid, 2012.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. y GUTIERREZ, R. (Coords.) *Pintura, escultura, y fotografía en Iberoamérica Siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997.

HELMREICH, A. “Defining, Shaping, and Picturing Landscape in the Nineteenth Century”, *A Companion to British Art: 1600 to the Present* (Ed. Dana Arnold, David Peters Corbett), Blackwell Publishing, Oxford, 2016. Pp. 317-350

IRIGOYEN DE LA RASILLA, M.J. *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid*, Complutense S.A. Editorial, Madrid, 2001.

JOHNSON, P. *The Birth Of The Modern: World Society 1815-1830*, Hachette UK, Londres, 2013.

KEITH, R. *The Barbizon School and the Nature of Landscape*, Ultra-Color Corporation, St. Louis, 2008.

LEE PALMER, A. *Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture*, Scarecrow Press, Lanham, 2011.

LOOMBA, A. *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London, 2000.

LOPEZ-MANZANARES, J.A. (Com.) *Impresionismo y aire libre: De Corot a Van Gogh*, Arte Grafica Palermo, Madrid, 2013.

LORENTE, J.P. “Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX”, *Arte del siglo XIX* (Coord. M. Carmen Lacarra), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013. Pp. 179-312

- LOSCHER, R. (Com.) *Alexander von Humbolt: Inspirador de una nueva ilustración de America*, Felgentreff & Goebel, Berlín, 1988. Pp. 9-46
- LLOYD, C. “Camille Pissarro y Francisco Oller”, *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 89-102
- LLOYD, C. “Camille Pissarro and the Caribbean”, *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985. Pp. 19-34
- MACLEAN, G. *Cazabon: An illustrated biography of Trinidad's nineteenth century painter*, Aquarela Galleries, Puerto España, 1986.
- MACLEAN, G. *Cazabon: The Harris Collection*, MacLean Publishing Limited, Puerto España, 1999.
- MAINARDI, P. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, Yale University Press, New Haven, 2017.
- MANTHORNE, K. “Plantation Pictures in the Americas, circa 1880: Land, Power, and Resistance”, *Nepantla: Views from South*, Vol. 2, Núm. .2, Duke University Press, Durham, 2001. Pp. 317-353
- MANTHORNE, K. “Land Icon Nation”, *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (Ed. P.J. Brownlee, V. Piccoli, G. Uhlyarik), Yale University Press, New Haven y Londres 2015. Pp.18-21
- MANTHORNE, K. “The Latin American Landscape in a Global Context”, *Traveler Artists: Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Ed. Katherine Manthorne), Fundación Cisneros, Nueva York, 2015. Pp. 14-23
- MARRINAN, M. *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, Yale University Press, New Haven, 1988.
- MAURA, J.F. *Españolas de Ultramar en la historia y en la literatura: Aventureras, madres, soldados, virreinas, gobernadoras, adelantadas, prostitutas, empresarias, monjas, escritoras, criadas, y esclavas en la expansión ibérica ultramarina (Siglos XV al XVII)*, Universitat de València, Valencia, 2005. Pp. 27-68
- McD. BECKLES, H. *Centering Woman: Gender Discourse in Caribbean Slave Society*, James Currey Ltd, Oxford, 1999.
- McELROY, G.C. *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940*, Bedford Arts Publishers, San Francisco, 1990.
- MILLER, J. (Ed.) *Arte dominicano desde la independencia*, Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, 1982.
- MINTZ, S.W. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*, Penguin Books, Londres, 1986.

- MIRZOEFF, N. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durnham & London, 2011.
- MITCHELL, W.T.J. *Landscape and Power*, Second Edition, University of Chicago Press, Chicago & London, 2002.
- MOFFETT, C.S. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, 1986.
- MOHAMMED, P. *The Visual Grammars of gender, race and class in the Caribbean in the paintings of Brunias, Bellasario, Landaluze and Cazabon, four 18th and 19th century painters*, University of West Indies, Mona, Kingston, 1997.
- MOHAMMED, P. *Imaging the Caribbean: Culture and Visual Translation*, MacMillan Publishers Limited, Oxford, 2009.
- MORAN ARCE, L. *Enciclopedias Clásicos de Puerto Rico, Volumen 7*, Ediciones Latinoamericanas, Santo Domingo, 1972.
- MORTON, M. "To create a living art: Rethinking Courbet's landscape painting", *Courbet and Modern Landscape*, Getty Publications, L.A., 2006. Pp. 1-20
- MURPHY, A. *Return to Nature: J.F. Millet, the Barbizon Artists, and the Renewal of the Rural Tradition* (Exposición celebrada en Museo de Arte de la Prefectura de Yamanashi, de 26/9/1998-6/12/1998) Museo de Arte de la Prefectura de Yamanashi, Kofu, 1998.
- NEEDHAM, G. *19th Century Realist Art*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1988.
- NIETO GONZALEZ, J. y AZOFRA AGUSTIN, E. *Inventario Artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002. Pp. 272-273
- NOCHLIN, L. *Realism*, Penguin Books, Baltimore, 1971.
- NOCHLIN, L. *The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1989.
- NORMAN, G. *Nineteenth-century Painters and Painting: A Dictionary*, University of California Press, Berkeley, 1977. Google Books.
- NOVOA, E. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País y su influencia en la emancipación colonial americana*, Talleres Prensa Española, Madrid, 1955.
- OCASIO, R. *Afro-Cuban Costumbrismo: From Plantations to the Slums*, University of Florida Press, Gainesville, 2012.
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Imprenta y litografía de J. Palacios, Madrid, 1903.
- OXAL, I. *Black Intellectuals Come to Power*, Schenkman Publishing Company, Inc., Cambrigde, 1968.

- PADILLA, J.G. “El maestro Rafael”, *Antología de la poesía puertorriqueña* (Ed. Eugenio Fernández Méndez), Ediciones El Cemí, San Juan, 1968. Pp. 25-26
- PALIZA, M. & LAGUNA, M. E. “El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889). Figura cumbre de la pintura costumbrista cubana”, *R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, # 59, Eusko Ikaskuntza, Donostia, Julio-Diciembre 2014. Pp. 350- 397
- PELÁEZ MARTÍN, A. “El teatro del siglo XIX, modelo para la pintura costumbrista”, *Costumbrismo andaluz* (Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998. Pp. 107-124
- PÉREZ VEJO, T. *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Tesis.
- PICCOLI, V. “Field to Studio”, *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (Ed. P.J. Brownlee, V. Piccoli, G. Uhlyarik), Yale University Press, New Haven y Londres 2015. Pp.48-53
- PICÓ, F. *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico de siglo XIX*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1983.
- PICÓ, F. *1898: la guerra después de la guerra*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1987.
- PICÓ, F. *Cada guaraguao: Galería de oficiales norteamericanos en Puerto Rico (1898-1899)*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1998.
- PILAR DE SAN PIO Y ALADREN, M. y MOSTAZO FERNANDEZ, Y. “Mutis y la expedición Botánica”, *Imágenes del Paraíso las colecciones de dibujos de Mutis y Sherwood : exposición celebrada en el Real Jardín Botánico, 27 de octubre de 2010 al 23 de enero de 2011* (Ed. Esther García Guillén), Real Jardín Botánico CSIC, Madrid, 2010. Pp. 11-21
- POVEDANO MARRUGAT, E. “Las enseñanzas artísticas y Humboldt”, *Actas del simposio: Alexander von Humboldt entre volcanes* (Coord. Belén Castro Morales), Universidad de la Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2008. Pp. 135-150
- POINTON, M. *Bonington, Francia & Wyld*, B.T. Batsford, Londres, 1985.
- POMAREDE, V. (com.) *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*. (Exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, de 7/6/2005-11/9/2005), Julio Soto, Madrid, 2005.
- POUPEYE, V. *Caribbean Art*, Thames and Hudson, Londres, 1998.
- QUILLEY, G. “Pastoral plantations: the slave trade and the representation of British colonial landscape in the late eighteenth century”, *An economy of colour: Visual culture and the Atlantic World, 1660-1830* (Ed. Geoff Quilley y Kay Dian Kriz), Manchester University Press, Manchester, 2003. Pp. 106-128
- RAMOS, E.C. “What is Latino about American Art?”, *Our America: The Latino Presence in American Art*, Smithsonian American Art Museum y D. Giles Limited, Londres, 2014. Pp. 33-49

- REYERO HERMOSILLA, C. *La pintura de historia en España: Esplendor de un género en el siglo XIX*, Ediciones Catedra, Madrid, 1989.
- REYERO HERMOSILLA, C. *Monarquía y Romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2015.
- REYERO, C. y FREIXA, M. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, Madrid, 1999.
- ROMERO FERRER, A. “En torno al costumbrismo del “género andaluz” (1839-1861): cuadros del costumbres, tipos y escenas”, *Costumbrismo andaluz* (Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998. Pp. 125-148
- RUBIN, J.H. *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1980.
- RUIZ DE FISCHLER, C.T. y TRELLES, M. (Ed.). *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 2000.
- SANCHEZ LOPEZ, A. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Tesis.
- SANCHEZ RAMOS, E. y SOSA ELIZAGA, R. (Ed.) *El Debate Latinoamericano I: América Latina: Los Desafíos Del Pensamiento Crítico*, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 2004.
- SCARANO, F. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, McGraw Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V., México D.F., 2000.
- SCHMIDT-NOWARA, C. *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006.
- SEBASTIAN, S. *Iconografía del Indio Americano: Siglos XVI-XVII*, Ediciones Tuero, Madrid, 1992. Pp. 3-21
- SHAFER, J.H. *The Economic Societies in the Spanish World (1763-1821)*, Syracuse University Press, Nueva York, 1958.
- SHIKES, R.E. *Pissarro: His life and work*, Horizon Press, Nueva York, 1980.
- SHUMMAN, M. “La escuela de Barbizón”, *Impresionismo y aire libre*, Arte Gráfica Palermo, Madrid, 2013.
- SILVA GOTAY, S. *Catolicismo y política en Puerto Rico: bajo España y Estados Unidos, siglos XIX y XX*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2005.
- SMILES, S. “Landscape Painting, c. 1770-1840”, *A Companion to British Art: 1600 to the Present* (Ed. Dana Arnold, David Peters Corbett), Blackwell Publishing, Oxford, 2016. Pp. 397-421
- SONESSON, B. *La Real Hacienda en Puerto Rico: administración, política y grupos de presión, 1815-1868*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.

SONESSON, B. *Catalanes en las Antillas: un estudio de casos*, Archivo de Indianos, Colombres, 1995.

SOKOLITZ, R. "Picturing the Plantation", *Landscape of Slavery: The Plantation in American Art* (Ed. Angela D. Mack, Stephen G. Hoffus), University of South Carolina, Columbia, 2008. Pp. 30-57

STUCKEY, C.F. "Oller and Manet", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985. Pp. 15-18

SULLIVAN, E.J. "Francisco Oller y España", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 103-119

SULLIVAN, E.J. *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism*, Yale University Press, New Haven, 2014.

SULLIVAN, E.J. "Landscapes of Desire: The Land as Resource in the Caribbean", *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (Ed. P.J. Brownlee, V. Piccoli, G. Uhlyarik), Yale University Press, New Haven y Londres 2015. Pp. 144-153

TAPIA Y RIVERA, A. *Vasco Nuñez de Balboa*, Imprenta Venezuela, San Juan, 1944.

TAYLOR, C. *Empire of Neglect: The West Indies in the wake of British Liberalism*, Duke University Press, Durham, 2018.

TAYLOR, R. "Introducción", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 1-7

TAYLOR, R. "La biblioteca de Francisco Oller", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, Abril 1985. Pp. 83-88

TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, 1a. ed. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2002. Pp. 324-330

TORTORA, P.G. Y MARCKETTI, S.B. (Ed.) *Survey of Historic Costume*, 6th Edition, Bloomsbury Publishing, Londres, 2015. Pp. 270-380

TSENEVA, M. *Theodore Rousseau: 102 Painting and Drawings*, Lulu Press, 2014.

VENEGAS, H.E. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*, Florida State University, Tallahassee, 1978. Tesis.

VENEGAS, H.E. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño", *Francisco Oller: Realista del impresionismo* (Ed. Marimar Benítez), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1983. Pp. 121-154

VENEGAS, H.E. "Oller in Cuba", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, Abril 1985. Pp. 89-94.

VENEGAS, H.E. "Oller maestro", *Horizontes*, Año XXVIII, Núm. 56, Universidad Católica de Puerto Rico, Abril 1985, Ponce. Pp. 101-106

VIDAL, T. *José Campeche: Retratisa de una época*, Ediciones Alba, Barcelona, 2005.

VIDAL ORTEGA, A. “Negros y Mulatos en Cartagena de Indias.”, *Negros, Mulatos, Zambaigo: Derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Ed. Ares Queija, B. y Stella, A., Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 2002.

WAHAB, A. *Colonial Inventions: Landscape, Power and Representation in Nineteenth-Century Trinidad*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010.

WHALE J. “Romantics, explorers and Picturesque travellers”, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770* (Ed. Stephen Copley y Peter Garside), Cambridge University Press, Cambridge, 1994. Pp.175-198

WHEELER, R. “Colonial exchange: visualizing racial ideology and labour in Britain and the West Indies”, *An economy of colour: Visual culture and the Atlantic World, 1660-1830* (Ed. Geoff Quilley y Kay Dian Kriz), Manchester University Press, Manchester, 2003. Pp. 36-59

WILLIAMS, E. *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean*, Vintage Press, New York, 1990.

WILLIAMSON, T. “Landscape into Art: Painting and Place-Making in England, c. 1760-1830”, *A Companion to British Art: 1600 to the Present* (Ed. Dana Arnold, David Peters Corbett), Blackwell Publishing, Oxford, 2016. Pp. 373-396

WISSMAN, F.E. “Del paisaje histórico al paisaje lirico “, *COROT: Naturaleza, emoción, recuerdo*, Julio Soto, Madrid, 2005. Pp.175-195

YOUNG, R. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London, 2002.

Referencias en línea:

ARTNET.com “Francisco Manuel Oller y Cestero (Puerto Rican, 1833–1917)”, *Auction Results & Price Database*. Web: <http://www.artnet.com/artists/francisco-manuel-oller-y-cestero/>

ARTNET.com “Michel Jean Cazabon (Trinidadian, 1813–1888)” *Auction Results & Price Database*, Web: <http://www.artnet.com/artists/michel-jean-cazabon/past-auction-results>

AUERBACH, J. “The Picturesque and the Homogenization of Empire”, *The British Art Journal*, Vol. 5, Núm. 1, Primavera/Verano, 2004. Pp. 47-54.
Web: <https://www.jstor.org/stable/41614516>

AURICCHIO, L. “The Transformation of Landscape Painting in France”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art.
Web: http://www.metmuseum.org/toah/hd/lafr/hd_lafr.htm

BADÍA RIVERA, L. “Un museo de arte en Puerto Rico, 1898-1902. Iniciativa de Oller en tiempos de borrasca política” , *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, Núm. 13, Enero-Junio 2018. Pp. 2-14.

Web: <https://revistaquiroya.andaluciayamerica.com/index.php/quiroya/article/view/224>

BADÍA RIVERA, L. “El Museo Provincial de Puerto Rico: un proyecto cultural interrumpido”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, 2017. Pp.135-151.

Web: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/6178>

BOIME, A. “Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-century France”, *The Art Bulletin*, Vol. 51, Núm. 1, Mar., 1969. Pp. 48-56.

Web: <https://www.jstor.org/stable/3048586>

BROOKS, P. “Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd”, *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 1, University of Chicago Press, Otoño 1989. Pp. 1-32.

Web: <https://www.jstor.org/stable/1343624>

BRYSON, N. ‘Chardin and the Text of Still-life’, *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, University of Chicago Press, Otoño 1989, Pp. 227-252.

Web: <https://www.jstor.org/stable/1343584>

CÁMARA, M. “Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación”, *La Habana Elegante*, (04.05. 2008), 1999.

Web: <http://www.habanaelegante.com/Summer99/Pasion.htm>

CAMNITZER, L. *New Art in Cuba: Revised edition*, University of Texas Press, Austin, 2003. Google Books.

CORCOLES DE LA VEGA, J.V. “Una obra de Romero Barros en una colección particular ” , *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N° 198, Julio/Diciembre. 2008. Pp. 427-432.

Web: Dialnet

DIAN KRIZ, K. “Aestheticizing the Landscape of Sugar: George Robertson’s Views of the island of Jamaica & G.W.C. Vourduin’s Views of the Dutch Sugar Colonies” Web: http://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/exhibitions/sugar/pages/aesthetics.html

Fashion History Timeline: 1870-1879. Fashion Institute of Technology, State University of New York, 17 de agosto 2017. Web: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1870-1879>

FORDHAM, D. “What is a travel print?” *Picturing Places*, British Library, Londres.

Web: <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/what-is-a-travel-print>

GARDNER, J. “Shared Lives, Disparate Histories: The Topsy-Turvy Relationship of Creole Women.” *Joscelyn Gardner*.

Web: http://www.joscelyngardner.com/pdfs_texts/Shared_Lives.pdf

GERACIMOS, A. “A Mystery in Miniature”, *Smithsonian Magazine*, Enero 2000.

Web: <http://www.smithsonianmag.com/history/a-mystery-in-miniature-175686099/>

GOMEZ-POPESCU, L. “El discurso colonial en la iconografía cubana: Paisaje, urbanización y narrativas de lo rural del siglo XIX”, *Caleidoscopios coloniales: transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX* (Coords. Ottmar Etter y Gesine Muller) Iberoamericana Editorial, Madrid, 2010. Pp. 121-138. Web: http://publications.iai.spk-berlin.de/receive/reposis-iai_mods_00000722;jsessionid=C475A35D8AF6E430FD75DFF0C886E446

GONSALVES, J.M. “Lithographic Views of Bombay”, *Collection items*, British Library. Web: <https://www.bl.uk/collection-items/lithographic-views-of-bombay>

HALLAM, J.S. « Paris Salon Exhibitions: 1667-1880 ». Web: <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880>

HANDLER, J. S. y TUIITE, M.L. The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas: A Visual Record. DML Global Projects (DML Global Projects) Web: <http://hitchcock.itc.virginia.edu/>

HERRERO, Javier, “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”, *Hispanic Review*, Vol. 46, Núm. 3, Invierno 1978 p. 343-354. Web: <https://www.jstor.org/stable/472418>

HINDLE, S. “Representing Rural Society: Labor, Leisure, and the Landscape in an Eighteenth-Century Conversation Piece”, *Critical Inquiry*, Vol. 41, Núm. 3, University of Chicago Press, Primavera 2015. Pp. 615-654. Web: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/680205>

HONYCHURCH, L. “Agostino Brunias, XVIIIth Century Artist”, *Dominica: Art, Articles, Culture, History & Resources*. Web: <http://www.lennoxhonychurch.com/brunias.cfm>.

JOHNSON, P. *The Birth Of The Modern: World Society 1815-1830*, Hachette UK, Londres, 2013, Google Books.

JONES, A.G.E., ‘Lamont, Sir James, first baronet (1828-1913)’, *Oxford Dictionary of National Biography*. Web: <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-46828>

LARKIN, O. “Courbet and his Contemporaries, 1848 – 1867”. *Science & Society*, Vol. 3, No. 1, Invierno, 1939. Pp. 42- 63 Web: <https://www.jstor.org/stable/40399196>

MARTINS, L. “The art of tropical travel, 1768-1830”, *Georgian Geographies: Essays on space, place and landscape in the eighteenth century* (Ed. Miles Ogborn y Charles W.J. Withers), Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 2004. Web. Google Books. Pp. 72-91

McCOURBEY, J.W. ‘The Revival of Chardin in French Still-Life Painting, 1850-1870’, *The Art Bulletin*, Vol. 46, Nú. 1, Marzo 1964. Pp. 39-53. Web: <https://www.jstor.org/stable/3048138>

MOHAMMED, P. "But most of all mi love me browning: The emergence in the 18th and 19th century Jamaica of the Mulatto woman as the desired.", *Feminist Review: Reconstructing Femininities: Colonial Intersections of Gender, Race, Religion and Class*,. No. 65, Palgrave Macmillan Journals, 2000. Pp. 22-48.

Web: <http://www.jstor.org/stable/1395848>

MURRAY, C.J. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, Routledge, New York, 2013
Web. Google Books.

Peintres officiels de la marine, « Antoine Léon Morel-Fatio ».

Web: <http://www.peintres-officiels-de-la-marine.com/huile/morel-fatio.htm>

OTERO, C.: "La obra de Víctor Patricio Landaluce en las artes visuales cubanas", *Arte y Cultura*, Universidad de La Habana, La Habana, 2010.

Web: www.cce.co.cu/Art&Conf/landaluce%20en%20las%20artes%20visuales%20cubanas.pdf

REINA PALAZON, A. "El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX", *Romanticismo 6 : Actas del VI Congreso* (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996). El costumbrismo romántico, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 265-273.

Web: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww9g1>

REYERO HERMOSILLA, C. "La ambigüedad de Clío. Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 87, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Pp. 37-63. Web: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2197/2769>

SCHMIDT-NOWARA, C. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833-1874*. University of Pittsburgh Press, Digital Edition, 2009.

Web: <http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/t/text/textidx?idno=31735055592269;view=toc;c=pittpress>

SKELLY, J. "Representing Punishments of Dirt-Eating and Intoxication in Richard Bridgens's West India Scenery", *Canadian Art Review*, Vol. 36, Núm. 2, 2011. Web: http://www.academia.edu/21857119/Representing_Punishments_for_Dirt-Eating_and_Intoxication_in_Richard_Bridgenss_West_India_Scenery_with_Illustrations_of_Negro_Character_1836

THOMPSON, C. "The picturesque and home and abroad", *Picturing Places*, British Library, Abril 2017. Web: <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/the-picturesque-at-home-and-abroad>

THOMPSON RAY, D. "Eastman Johnson, A Ride for Liberty—The Fugitive Slaves, c. 1862", *Picturing United States History*, City University of New York.

Web:<https://picturinghistory.gc.cuny.edu/eastman-johnson-a-ride-for-liberty-the-fugitive-slaves-c-1862/>

TORRES ROBLES, C. L. “La mitificación y desmitificación del jíbaro como símbolo de la identidad nacional puertorriqueña”, *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, Vol. 24, Nú. 3, Septiembre-Diciembre 1999. Pp. 241-253. Web: <https://www.jstor.org/stable/25745665>

VALDIVIESO, E. “Majo sevillano”, *Museo Carmen Thyssen*, Málaga.
Web: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/majo-sevillano>

VANNOY ADAMS, M. “The Sable Venus of the Middle Passage”, *C.G. Jung and Jungian Analysis: Archetypes, Dreams, Myths, Imagination*, August 15, 2007.
Web: <http://www.jungnewyork.com/venus.shtm>

VASQUEZ, C. “La peregrinación de Bayoán de Eugenio María de Hostos”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-peregrinacion-de-bayoan-de-eugenio-maria-de-hostos/html/c8f5d248-4b17-11e0-9a85-00163ebf5e63_2.html

WAHAB, A. “Race, Gender, and Visuality: Regulating Indian Women Subjects in the Colonial Caribbean”. *Caribbean Review of Gender Studies*, Vol. 2, The University of the West Indies Centro for Gender Studies, Mona, Kingston, 2008. Pp. 1-23.
Web: <https://sta.uwi.edu/crgs/september2008/abstracts/AmarWahab.pdf>

WAITES, I. *Common Land in English Painting, 1700-1850*, The Boydell Press Woodbridge, 2012. Pp. 13-36. Web. Google Books.

WARNER, M. “Richard Parkes Bonington "On the Pleasure of Painting"”, *Master Drawings* Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), pp. 171-173.
Web: <http://www.jstor.org/stable/1554173>

WEINGARDEN, L.S. “Imaging and Imagining the French Peasant: Gustave Courbet and Rural Physiologies,” *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 12, Núm. 1, Primavera 2013. Web: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring13/weingarden-imaging-and-imagining-the-french-peasant>

WILLIAM, L., *Custom and Culture of Cuba*, Greenwood Publishing, Westport, 2000. Google Books.